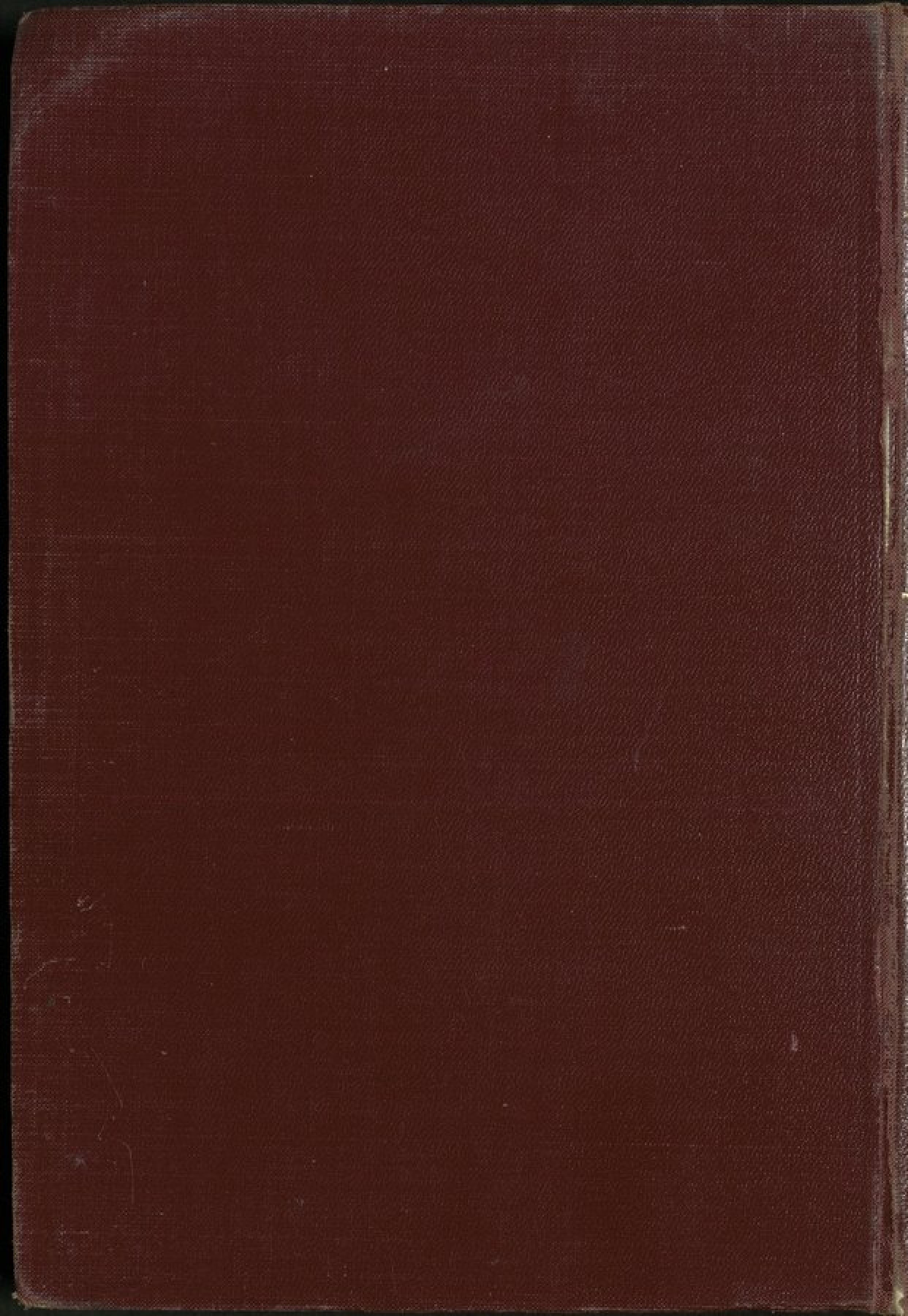
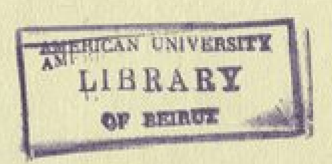
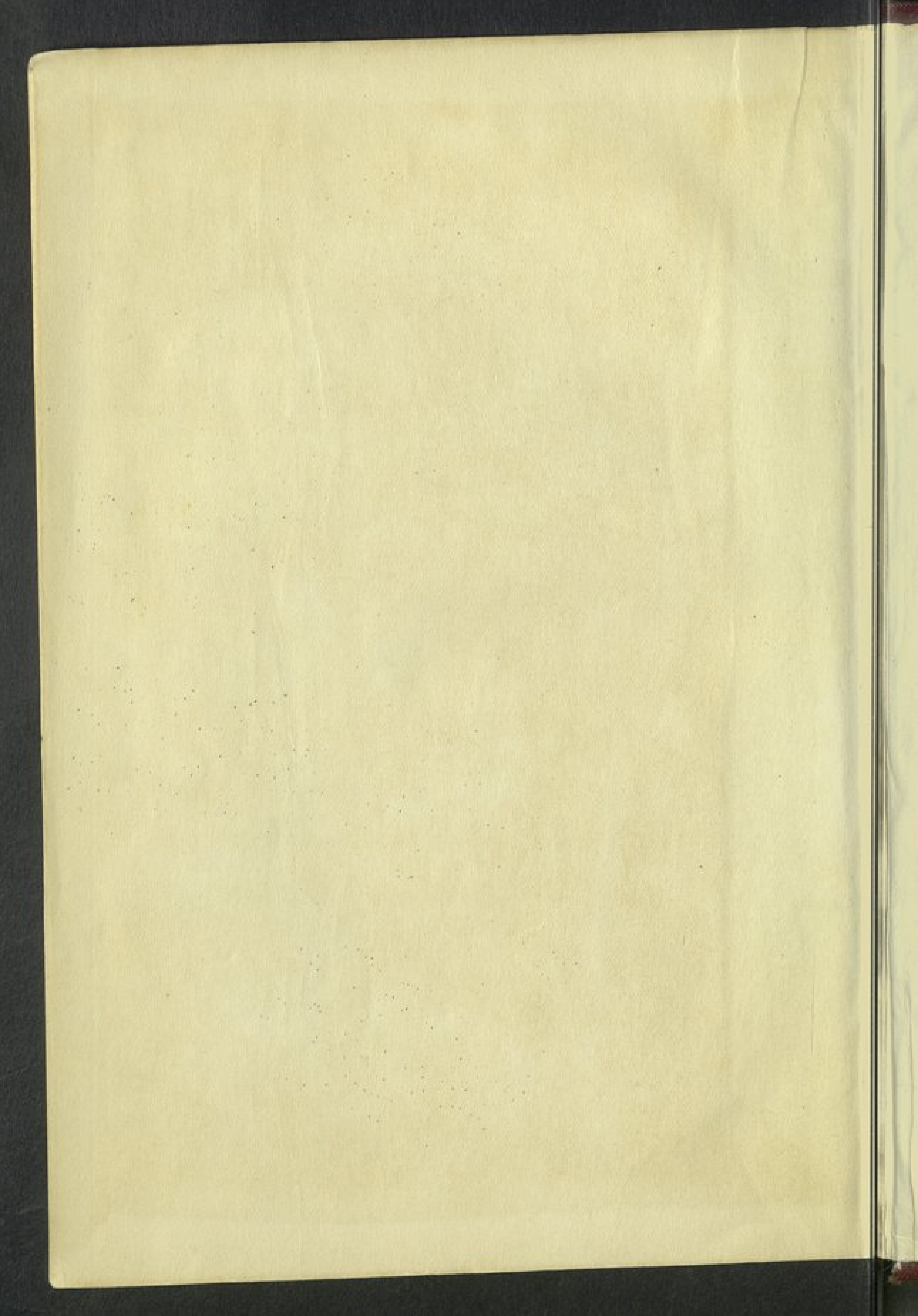
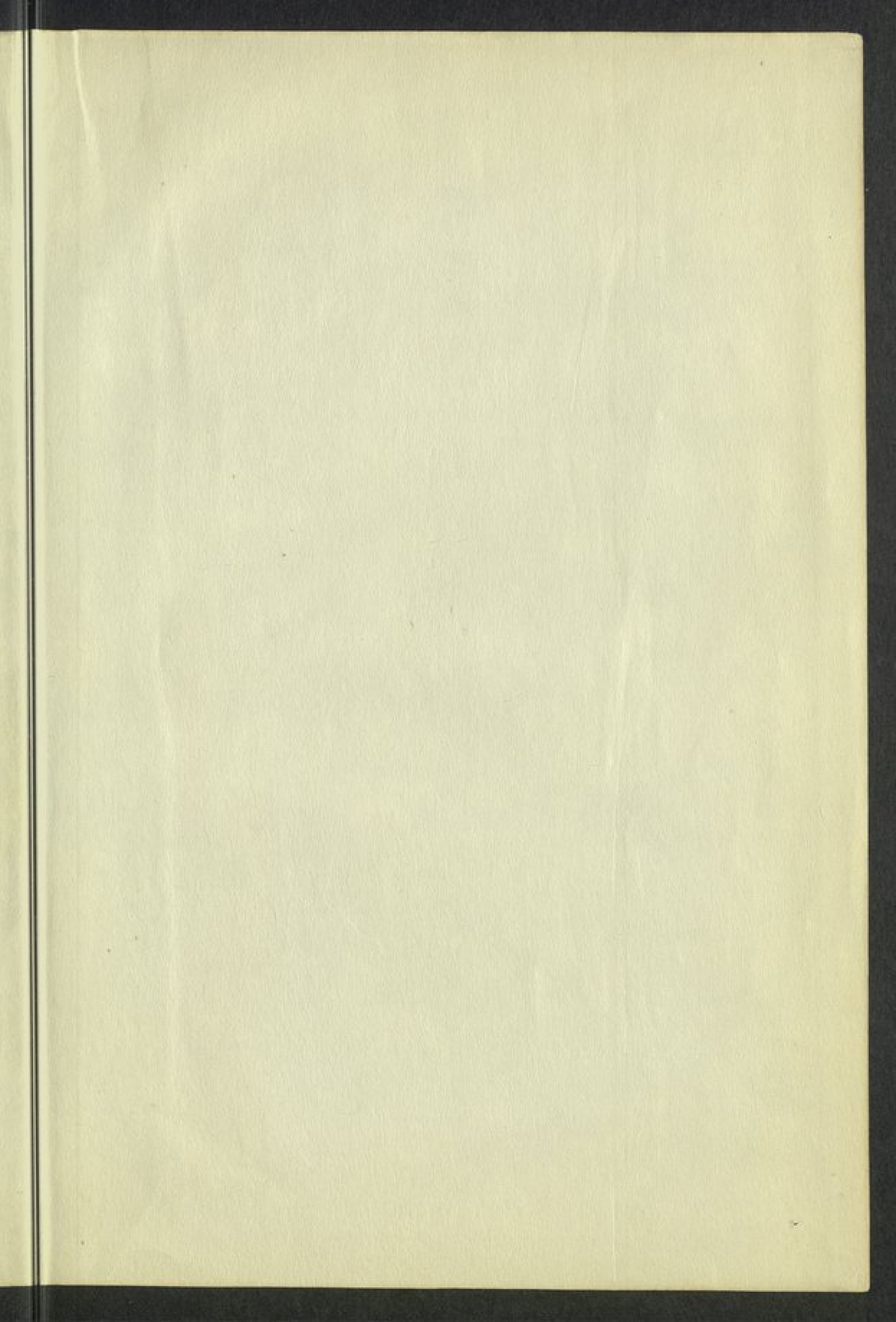
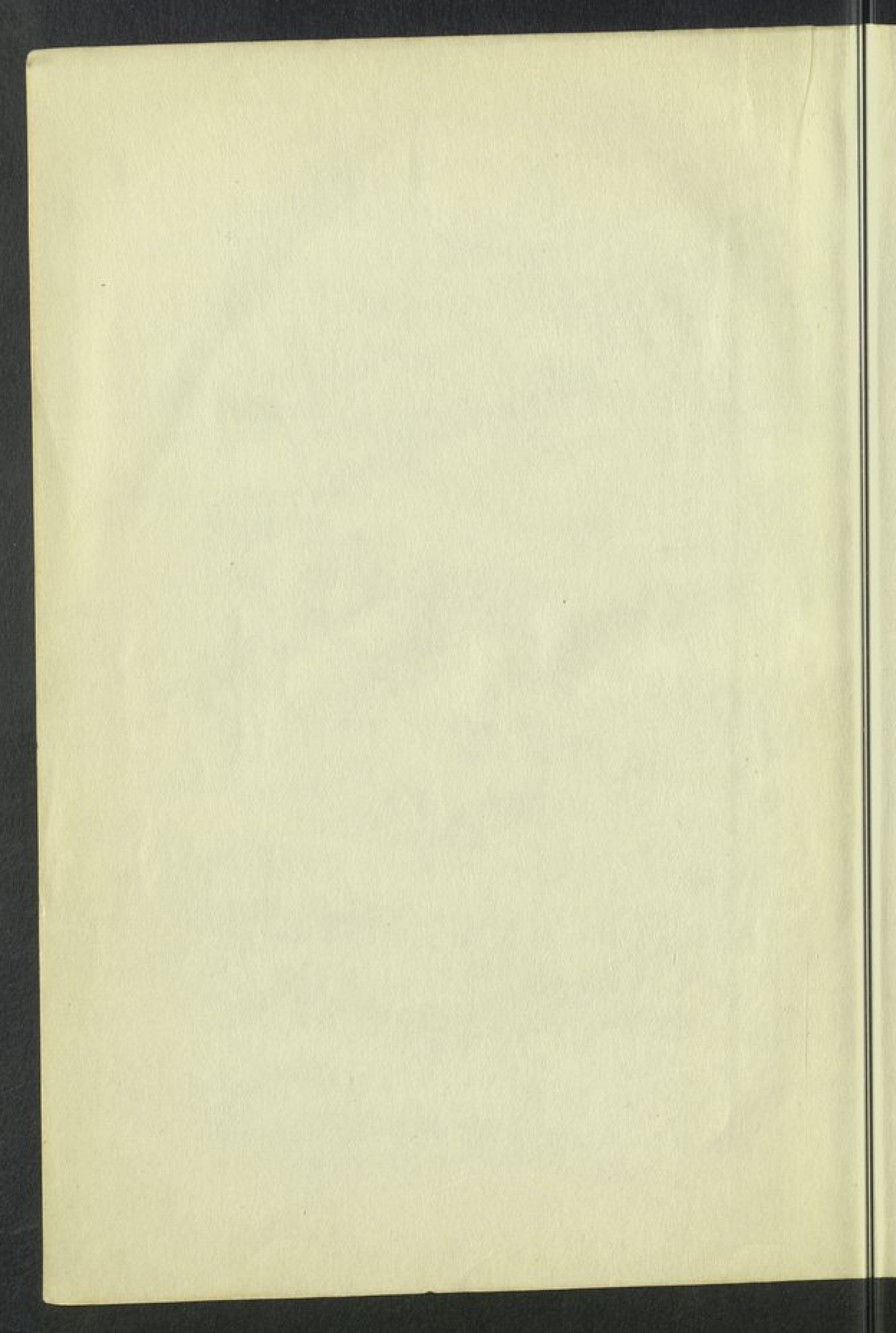
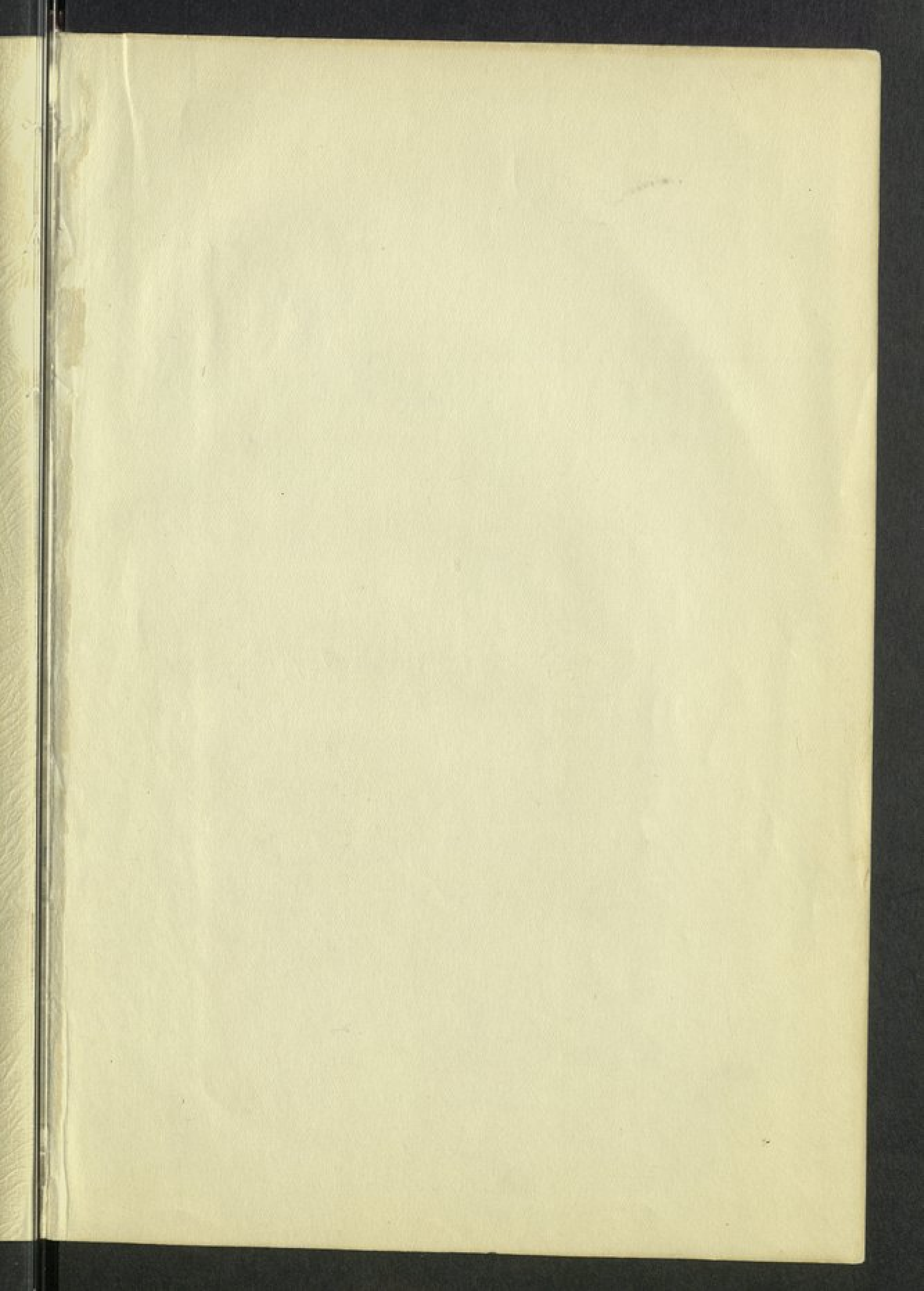












للعروبة والفن العالمي

فلسفة الموسيقى الشرقية

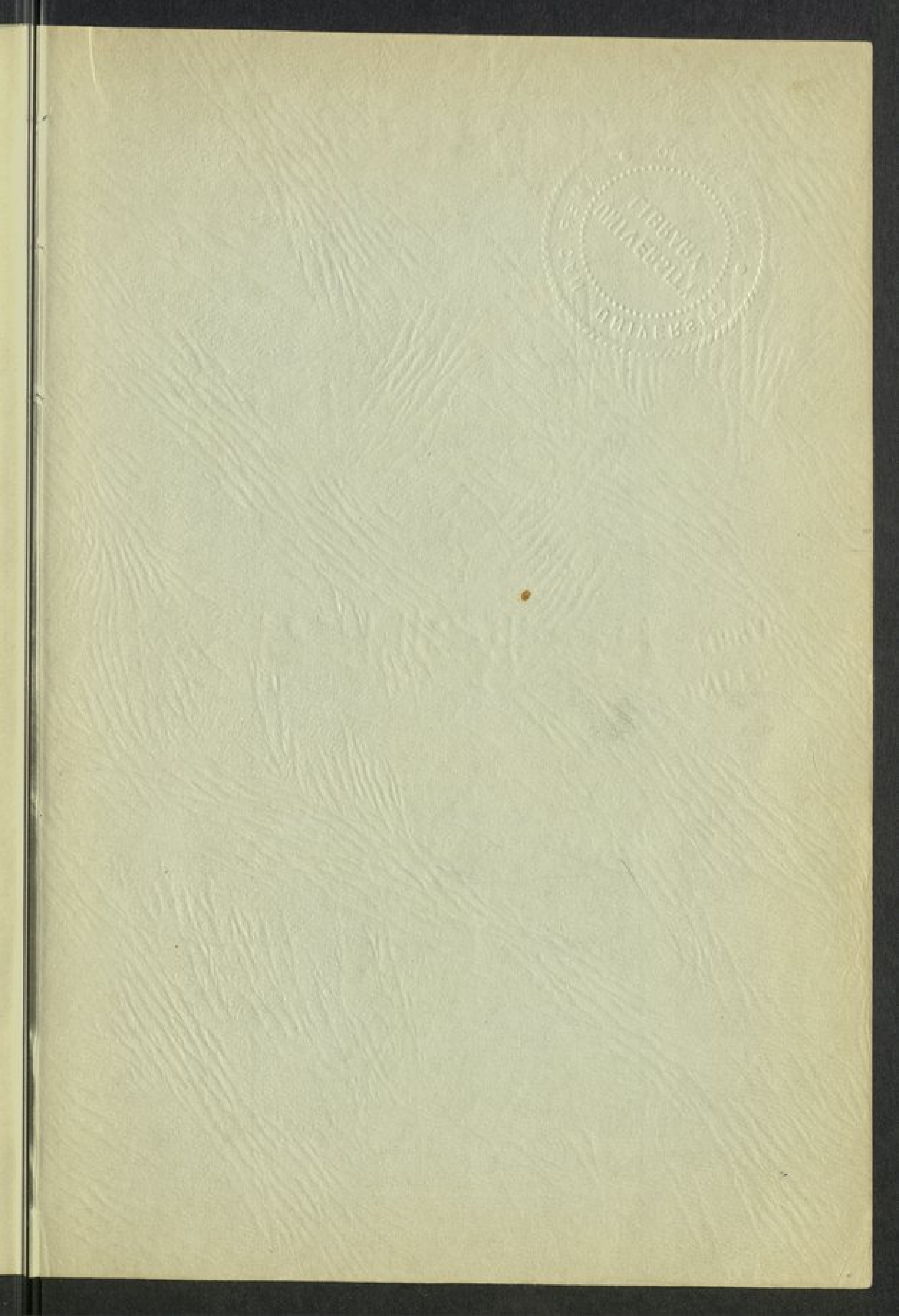
في

اسرار الفن العربي

حل وجلاء لسائر المشاكل الموسيقية
بحوث حديثة في الشعر والرياضيات وفيزياء الصوت
وكل ماله علاقة بالموسيقى

ميخائيل خليل الله ويردي

مطبعة ابن زيدون بدمشق



خلاصة للعلماء والمفكرين

فلسفة الموسيقى الشرقية

في

اسرار الفن العربي

كتاب ينظم علوم الموسيقى ويدعو الى توحيد لغتها عالمياً

يقع في ٦٧٢ صفحة ، ومن موضوعاته : بحث مبتكر في التحقيق عن أصالة الاصوات
مع تحديد علمي للنسبة المتصلة الموسيقية ، وعلاقتها بالأنغام وغيرها
دراسة لم يسبق لها مثيل في السلم العربي وسائر السلالم الموسيقية
معززة بستين رسماً وجدولاً فنياً
إيضاح الاتفاقات الصوتية واستعمالها عند العرب ، مع مقابلتها بالاتفاقات المعدلة
تبيان الأنغام الصحيحة بأطوال الأوتار والاهتزازات والعلامات العربية
شرح التوزين والأيقاع في الشعر والموسيقى بالموازين اللامتناهية
إلى غير ذلك من أبحاث طريفة مؤيدة بالبراهين
تحقق توحيد لغة الموسيقى لتقريب الأذواق وبناء السلام

عنوان المؤلف : م. الله ويردي ، ص. ب ٣٢٣ ، دمشق ـ سورية

الثمن : ٢٥ ليرة سورية = ٣ جنيهات انكليزية = ٩ دولارات اميركية

Adresse : M. Allawerdi, B. P. n° 323, Damas - Syrie

Prix : L. Syr. 25. — L. Stg. 3. — Dollars U.S. 9. —

فلسفة الموسيقى الشرقية

يسام في نهضة أمته ، من يسام في نشر هذه الحقائق

أجمعت آراء الخبراء ان هذا الكتاب فريدٌ في بابه ، أولاً — لأنه موسوعة كبرى في العلوم الموسيقية العليا لم يُسبق اليها ، ثانياً — لأنه يحلُّ بالقواعد العلمية والبراهين الرياضية سائر المشاكل الفنية التي اعترضت مؤتمر القاهرة سنة ١٩٣٢ ، ثالثاً — لأنه يدعو الى توحيد لغة الموسيقى عالمياً ، كدرجةٍ أولى لتقريب الاذواق وبناء السلام ؛ فالأصوات كانت قبل الكلام ، وهي تمتاز عنه بانها غير مختلفة عند كل أمة ؛ فاذا لم تتفق الأمم على قضية الأنغام ، وهي تناسبٌ بين الاصوات تؤيده براهين علمية وفنية ؛ فكيف تتفق على قضايا أشد تعقيداً كتوحيد اللغات والمعتقدات وأنظمة الحكم وغيرها من القضايا التي لا تؤيدها براهين علمية ؟ لذلك يحسن ان ينصرف جهد المصلحين ، بالدرجة الاولى ، إلى توحيد لغة الموسيقى ، فترى هل يتوفر لدى أمم الأرض استعداد كافٍ ونيةٌ حسنةٌ لاجتياز هذه الدرجة ، ومتى بلغناها ننصرف الى ما يليها ، والا كانت محاولاتنا فيما علاها جهداً ضائعا ؛ فيجدر بكل مفكر ان يطالع « فلسفة الموسيقى الشرقية » ليدرك أهمية العلوم الموسيقية (الميزيكولوجيا) من رياضية وطبيعية وأدبية وفنية لأنّ « الكون موسيقى » كما قال القدماء ، أعني انه نسبٌ موسيقية ينتظم بمقتضاها جميع ما فيه ، فدراسة هذا التناسب في الأنغام ، تؤدّي الى معرفة تكوين الاشياء .

وقد شرح المؤلف هذه النظرية عند تحديده « النسبة المتصلة الموسيقية » وهو بحث وحيدٌ من نوعه يضاف إلى العلوم الرياضية ، وفي الكتاب ابحاثٌ طريفة تتصل بأسرار كثير من العلوم والفنون ، ربما أدّى المطاف بروّادها إلى إدراك نشأة الموجودات وتطوّرها من صورة الى صورة ، إلى آخر ما هنالك من الأسرار.

وقد فسّر المؤلف نظريته عن « دور الموسيقى في بناء السلام » بأنّ حال البشرية الآن ، تشبه سيارة في منتصف الوادي ، نريد الصعود بها الى قمة الجبل ، فليس لنا الا أن نضع السرعة على الدرجة الأولى ، حتى تكتسب السيارة عزماً

يساعد على نقل السرعة الى الدرجة الثانية ، ثم الى الثالثة ... ، فالبشرية إذن بحاجة الى عزم يساعدها على اجتياز الدرجة الاولى في سلم السلام ، وليس هذا العزم سوى نجاحها في الاتفاق على قضية واحدة من القضايا التي اختلفت فيها الآراء وتعددت الاتجاهات ؛ وبما ان توحيد لغة الموسيقى يستند الى براهين علمية رياضية مشروحة في كتاب فلسفة الموسيقى الشرقية ، فمن الضروري ان نبدأ بها ، لكي يكون أسلوبنا في اجتياز هذه الدرجة الاولى دليلاً ومقياساً لاجتياز ما يليها من الدرجات . ويدعم المؤلف رأيه هذا بنظرية لاتقل أهمية عما تقدم ، أوردها في محاضرته التي القاها في مؤتمر الاونسكو الثالث ، خلاصتها ان الانغام المؤسسة على نسب بسيطة تولد عنصر اللطف والهدوء في النفوس ، فتؤدي الى السلام بصورة غير مباشرة ، بينما تولّد الانغام المعدّلة، المؤسسة على نسب معقدة ، عنصرَ الفوضى والاضطراب ، فتؤدي إلى الحرب بصورة غير مباشرة ، وهو يبرهن على ذلك بالانفعال والتعب الذي يصيب كل انسان يسمع لغته من أجنبي لا يحسن التلفظ بها ، فحقٌ على البشر أجمعين ان يُحسنوا إخراج الأصوات حسب ما يوافق الطبيعة ، ولعلها أروع نظرية في العلوم النفسية ، ستؤدي الى تصحيح لغة الموسيقى الافرنجية؛ عندئذ تصبح لغة الموسيقى واحدةً في العالم كله .

ويتطرق كتاب فلسفة الموسيقى الشرقية الى ايضاح نظريات السلالم الموسيقية، عند مختلف الأمم ، ثم يوضح نظرية العرب في كتابة الانغام بأقصى دقة مستطاعة وبأيسر سبيل ، وفيه قاعدة جديدة لكتابة الموسيقى العالمية ، هي أسهل من النوطة الحالية واكثر اقتصاداً بمقـــدار خمسين بالمئة ، وفيه ايضا بحث عن التوزين والأيقاع، يثبت إمكان اتفاق الأمم على نظرية واحدة في نظم الشعر والموسيقى، لعله أوسع ما كُتب في هذا الموضوع . والقسم الذي يختص بالشعر منشور على حدة ، في كتاب يدعى « بدائع العروض » .

أما الأبحاث الأخرى في الجمـــال الموسيقي ، وفي الاتفاقات الصوتية ، فقد بلغت درجةً من القوة تبرهن على وحدة الجمال في كل ما حوته الطبيعة ، لأن النسبة الموسيقية تنتظم جميع ما في الكون ؛ فدراسةُ هذا التناسب في الانغام ؛ تؤدّي الى معرفة تكوين الاشياء ، هذه نظريةٌ على جانبٍ عظيم من الخطورة ؛ تهمُّ العالم بأسره ؛ إذ ينجم عنها :

١) ـ إمكان تحويل المواد من صورة الى أخرى ؛ ومزجها كالانغام واتفاقاتها .

٢) ـ إيجاد كثير من الآلات والمخترعات التي تتولد من تجسيد هذه الافكار .

٣) ـ إقامة التناسب الصحيح في كل ما يؤثر على الحواس كالألوان والعقاقير الخ ، فيمكن عندئذ علاجُ كثيرٍ من الأمراض بصورة لا تخطيء ؛ لان الأمراض خللٌ يطرأ على سلسلة النسبة التي بُنيَ عليها كل عضوٍ في الجسد ، فيعالج كل خلل بما يقابله ، في كل ما يؤثر على الحواس ، وهكذا لا يبقى مجالٌ للتجارب الفاشلة ؛ لأن التداوي المبنيّ على نظريات رياضية لا يخطيء . فأذا اخذنا مثلاً صندوقاً حديدياً وألوف المفاتيح لاحتجنا الى تجارب كثيرة حتى نفتحه ، ولكن الخبير الذي يعلم تناسب القفل ينتقي ما يفتحه من أول وهلة .

فأمام ابحاث خطيرة كهذه تهمّ العالم أجمع ، يجدر بكل مفكر ان يطالع هذا الكتاب النادر ، ويحسن بسائر الحكومات والمعاهد أن تتعاون على ترجمته إلى سائر اللغات الحية ؛ لكي يستفيد الناس من أبحاث مؤلفه ما دام في قيد الحياة ، لأن تعاونه مع العلماء وتطبيق نظرياته عملياً سيعود على البشرية باعظم الفوائد .



أحدث وأسهل أسلوب لنظم الشعر على الأيقاع الموسيقي

كتاب فريد « ٧٢ صفحة » ثمنه ليرتان سوريتان

عممته وزارة المعارف السورية الجليلة ببلاغها رقم ٢٣٨/١٣ المؤرخ ـ ١٩٤٩/١/٣١

هدية

كل من يرغب في دراسة « بدائع العروض » والتحدث عنه ، من مديري المدارس الثانوية والأساتذة المختصين بتدريس الأدب العربي ، يمكنه ان يرسل عنوانه الى المؤلف ، مع طوابع للبريد المضمون بقيمة ٥٠ قرشا .

الطبعة الثانية

فلسفة الموسيقى الشرقية

في

اسرار الفن العربي

كتاب ينظم علوم الموسيقى ويدعو الى توحيد لغتها عالمياً

يقع في ٦٧٢ صفحة ، ومن مواضيعه : بحث مبتكر في التحقيق عن أصالة الاصوات
مع تحديد علمي للنسبة المتصلة الموسيقية ، وعلاقتها بالأنغام وغيرها
دراسة لم يسبق لها مثيل في السلم العربي وسائر السلالم الموسيقية
معززة بستين رسماً وجدولاً فنياً
إيضاح الأتفاقات الصوتية واستعمالها عند العرب ، مع مقابلتها بالاتفاقات المعدلة
تبيان الأنغام الصحيحة بأطوال الأوتار والاهتزازات والعلامات العربية
شرح التوزين والايقاع في الشعر والموسيقى بالموازين اللامتناهية
إلى غير ذلك من أبحاث طريفة مؤيدة بالبراهين
تحقق توحيد لغة الموسيقى لتقريب الأذواق وبناء السلام

عنوان المؤلف : م. الله ويردي ، ص. ب ٣٢٣ ، دمشق ـ سورية
Adresse : M. Allawerdi, B. P. nº 323, Damas - Syrie

الثمن : ٢٥ ليرة سورية = ٣ جنيهات انكليزية = ٩ دولارات اميركية
Prix : L. Syr. 25. — L. Stg. 3. — Dollars U.S. 9.

ملاحظة هامة : قبل الشروع بالمطالعة يُرجى تصحيح الأغلاط المطبعية ،
المبينة في صفحتي ٦٠٧ و ٦٠٨ ؟

ويحسن أن تُدرس الابحاث بامعان فصلاً فصلاً ،
لأن التنقل يقطع تسلسلها ؟

هل حصلتَ على نسخة من هذا الكتاب ؟

إن فيه نظاماً وهندسة روحية ،
فدراسته تعود عليك بأحسن الفوائد ؟

حضرة المطالع الكريم

إن مؤلف كتاب « **فلسفة الموسيقى الشرقية** » رغبةً بتوحيد لغة الموسيقى وتعزيز هذا الفن الرفيع في العالم أجمع ، يرجو ممن يطلعون على هذه السطور ، أن يتكرموا بالتحدث عن هذا الكتاب ، وتقديمه الى أصدقائهم ومعارفهم ، وأن يتلطفوا بموافاتي باسماء المكاتب او الاشخاص الذين يُهمهم اقتناؤه .

وإنني على استعداد للتعاقد مع الراغبين بترجمته الى أية لغة .

وسلفاً أمحضكم شكري مشفوعاً بالتحية والاكرام .

المؤلف

أبحاث الكتاب

تابع أبحاث الكتاب

تابع ابحاث الكتاب

تابع ابحاث الكتاب

فهرس بحور الشعر

تنبيه : من الضرورى اصلاح الاغلاط المبينة فى الجدول الخاص ص ٦٠٧ و ٦٠٨

فهرس الجداول والرسوم

فهرس الانغام والموازين

فهرس الانغام والموازين

فهرس الانغام والموازين

للعروبة والفن العالمي

فلسفة الموسيقى الشرقية

في

أسرار الفن العربي

حسم وجلاء سائر المشاكل الموسيقية
بحوث حديثة في الشعر والرياضيات وفيزياء الصوت
وكل ماله علاقة بالموسيقى

ميخائيل خليل الله ويردي

مطبعة ابن زيدون بدمشق



كلمة المؤلف ★

تنتظم مظاهر الحياة باحكام الهندسة ، ذلك الفن اللانهائي الذي تهفو اليه البصائر وترنو الابصار ، حينما يتراءى في المتاحف والحدائق ، والآلات والمباني ، وفي الازياء والحلى ، والطيوب والادوية ، وسائر ما يبتدعه الناس لرفاهم ، فتراهم دائبين على تحسين كل انتاج مادي بغية الوصول الى الكمال .

اما الموسيقى فدنيا روحية ، قوامها هندسة الاصوات في الهواء على وجه التخصيص ، بل هندسة كل ما هو معنوي على وجه التعميم ، وباحكامها تنتظم بلادُ الفكر وهياكل الجمال « مهد الألى عبدوا الحقَّ وصلوا للجمال »

وقلما راد المؤلفون آفاق هـــذه الهندسة ، مما أدّى الى تباين الآراء فالخلاف على الحقيقة الواحدة ، لذلك رأيت أن أضع حداً لتلك الفوضى ، بأيضاح اجتهاد العرب ، كي يتسنى للبشرية ان تتقدم خطوة نحو التفاهم والاتحاد ، بقوة فن لا غنى عنه لسعادة هذا العالم ، ونشر السلام في ربوعه ، لان الاصوات المتناسبة تولد عنصر الهدوء ، فيستطب باهتزازاتها ، التي تتحول الى موجات مشعّة ، تؤثر في الأرواح والأجسام ، وتلطف الطبائع فتزيل اسباب الاختصام .

★ هو ميخائيل (ميشيل) ابن المرحوم خليل ميخائيل الله ويردي ، مولد بدمشق سنة ١٩٠٤ ، ودرس على والده الذي كان استاذاً جاهد في سبيل العلم ، وكوفىء باوسمة رفيعة ، والكنية تركية معناها بالعربية « عطا الله » وعائلته تقيم في سوريا منذ اربعة أجيال .

والموسيقى لغةٌ بحروفها وقواعدها ، وعلم كالعروض بموازينها ، وكالرياضيات بابعاد اصواتها ، بل هندسة فذّةٌ باتفاقاتها ، فتتألف منها قطع منظومة اومنثورة ، لها مثل ما للاشعار والمقالات من التأثير والصفات ، وبالاختصار هي فن يمثل مظاهر الطبيعة ، ومختلف العواطف بالألحان .

وقـد كان للموسيقى في دولة العرب ، مقام يضارع الشعر والأدب ، فلما حلّ عهدُ الخمود بلقعت رياضها في الشرق « واي مجد اقام على الارض من غير انتقال ؟ » أما في الغرب فقـد ازدهرت بالمعاهد العالية ، حتى اعتزّ فيه الموسيقيون وباتوا من العظماء ، كأن الأرض لم تُنبت سواهم لنشر الذوق والفن الجميل .

واستمرّ الاقفار في البلاد العربية حتى اخضرّتِ الروابي وبرعمت الاعواد ، وبشّر المؤذّنون بأن الفجر قد عاد ، فهبّ فريق من أهل الفضل وأسسوا في القاهرة « نادي الموسيقى الشرقي » وهو الآن « المعهد الملكي للموسيقى العربية » وتبعهم على الاثر سادة أنجاد ، في دمشق وغيرها ، فشيدوا المعاهـد والنوادي ، وما زالوا يعملون ، حتى استفزّوا اكثر الحكومات العربية ، الى رعاية التراث الاثيل ، فعقد « مؤتمر الموسيقى » بالقاهرة سنة ١٩٣٢ ، وبذلت مصر من الجهد والمال ، ما لا يكافئه حمدٌ او يعدله جميل ، بيد ان الثقافة الموسيقية لم تكن منسجمة بين اعضائه ، فخلص الى اقتراح بتشكيل مجمع علمي لدرس ما يجب اتخاذه من الخطط ، ولما يُنفّذ ذلك الاقتراح ، كي يستعيد الفن العربي أيامه الزاهرات .

وبما ان هذه الغاية لا تُدرك الا بتشريح خفايا الفن وتسهيل صعابه على الراغبين ، كان من أهم واجبات رجاله ان يتفقوا في النظريات ، كي لا يكون خلافهم عثرة للمبتدئين ، او مدعاةً لتضليل المسترشدين ، وهذر الادعيـاء الجاهلين ؛ فالموسيقى العربية لم تستند قبل الآن على قانون يؤيد صحة نظرياتها الخالدة ، ويُمكّن المدققين ، ببناء موادّه ، من محاكمة آراء دسيسة كالغربان في سوق العنادل ، ما فتئت تنعب على نظريات بلغ من سُموّها أنها شغلت أذهان الفلاسفة ، منذ عهد فيثاغورس فالفارابي ، الى هذه الساعة .

وبما أن الاجماع على الرأي الواحـد ، لا يتمّ الا بتصفية الخلافات وتمحيص المشاكل وإقامة البراهين ، فقد عقدت العزم والأمل على إصدار « فلسفة الموسيقى الشرقية ، في اسرار الفن العربي » رغم خطورة العمل ، وضيـق الوسائل ، وقلة الانصار ، فأنفقت الثمينين في تذليل العقبات ،

وخاطبتُ نفسي مستثيراً حماستي ... وقد كسدت سوقٌ وبارت جواهرُ
هو الفن رأيٌ فابنِ صرحاً مزخرفاً ... ولا تخشَ سوءاً طالما الدهر ذاكرُ
ولا تكُ ذا منٍّ اذا لم تنلْ منىً ... فما زال في الدنيا أريب وشاكرُ
وكل جهـاد كان فوزاً ختامهُ ... ففيه المنى العظمى ، وفيه المآثرُ

ولا اشك بان كل ذكي طاهر الوجدان ، سوف ينظر بتقدير وارتياح الى ماجئتُ به من الآراء المفيدة والقواعد المبتكرة ، فيحكم ان لا غاية لي سوى نفع الفن وتبيان دقائقه ، ببدع فلسفة للموسيقى العربية تجلو مزاياها وتمنع الخلاف بعد الآن على نظرياتها ، ففي ذلك من لذة الفكر ما يهزأ بالصعاب ، ويغري عشاق الخلود باحتمال العذاب ؛ فواهاً لزهرة الفن هوت من أوج النعيم على صحراء الشقاء ، لتطيّب أرجاءها ، وتنعش سكانها ، فتلقفها الثاوون في الظـلام ، ممن أغمضوا جفونهم وسدّوا آذانهم ، وأقسموا « لا يهتمون بها » حتى ترتدّ اليهم أنباؤها مع أصداء العالم الخارجي ، وبئست عاقبة المستهترين ، بفن هو مقياس رقيّ في الامم .

لذلك نسبح بحمد من أعاننا بعظيم فضله على بلوغ ذروة المرتقى ، وبارك جهدنا الفردي من ألف هذا المشروع الى يائه ، وأغنانا عمن يهملون واجباتهم ، ولا همّ لهم من حياتهم ، الا ان يطبل الناس بأسمائهم ، ويرقصوا ألماً على صاخب ألحانهم ؛ أما الألى يُستعاذ منهم بربّ الفلق ، ممن يهوّشون ويفترون ، ويهرفون بما لا يعرفون ، فقد آلينا ان لا نردّ عليهم ، حتى يبرهنوا على سبرهم غوره ، ففي كتابنا من القوة الذاتية ، واستقلال الفكرة وانسجامها ، ما يمهّد سبيله لدى العلماء والمفكرين ، حتى ينبلج الصبح لكل ذي عينين ، ويتلألأ الحقّ كالتماع النيرين .

ولحن على مثل اليقين ، من أن اساطين الغرب سوف يُقرّون آراءنا ، فيقدرون روعة الفن العربي ، ويقبلون ما رسمه ، لانه ما تحدّى ولا تعدّى حدود الطبيعة ، وهكذا تتوحد لغة الموسيقى عالمياً ، ويمتدُّ مدى الابداع في الاسلوب الانشائي أمام المصلحين .

فعلى هذا الرجاء ، أقدم كتابي الى عالم الفكر والعاملين فيه ،
آملاً ان يصادف أفذاذاً صانتهم عزّة النفس عن الهوى ،
وسمت بهم روح الفن فوق اي اعتبار ،
فيساعدونا على نشر حقائقه ، وتوجيه الناس فيه الى صراط مستقيم ،
حينئذ يأتي جيلٌ أهدافه الآن حاضرة ،
يجد فينا من غرس ثماراً شهية وازهاراً فواحة في بستان الفن ،
رويت من عصير الفكر ورونق الشباب ،
« فأما الزبد فيذهب جفاء ، واما ما ينفع الناس فيمكث في الارض »

دمشق ١٩٤٨

ميشيل الله ويردي





مقدمات الطبعة الثانية

فلسفة الموسيقى الشرقية

في

أسرار الفن العربي

وزارة المعارف الجليلة تقدم الكتاب الى العالم

ومنظمة الأونسكو تؤكد أنه عمل علمي ممتاز ،

وتسعى لكي يصبح معروفاً على نطاق واسع

— وقل اعملوا فسيرى الله عملكم —

حضرة صاحب المعالي الدكتور منير بك العجلاني

وزير المعارف والفنون الجميلة في الجمهورية السورية

وعضو المجمع العلمي العربي بدمشق

يقدم الكتاب الى العالم العربي

أُحب الموسيقى البارعة وأطلبها وأصغي اليها في شوق وألتذذها بكل جارحة من جوارحي ، وقد أتتبع أخبار الموسيقيين وأعنى بآثارهم ، ولكنني لست موسيقياً حتى يستقيم لي رأيٌ في النواحي الفنية من هذا الكتاب ، يؤلفه عالم من علماء الموسيقى الشرقية ، وصاحب نظرية لعلها أن تكون خير نظرية جديدة أخرجت للناس في هذا الفن الجميل.

لست موسيقياً ، ولكن هذا الكتاب أعجبني كثيراً ، أعجبني أسلوبه ، فهو أسلوب أديب ، وأعجبني منطقه ، فهو منطق عالم ، وأعجبتني الروح الكريمة التي تشع في كل صفحة من صفحاته ، فهي روح رجل مؤمن بعبقرية أمته الموسيقية ، معتز بها ، قادر على التماس الوسيلة الى حفظها سليمة ، وبعثها قوية ، ودفعها الى ميدان الفن العالمي ، حيث يريد أن يجلسها في مكانها : مكان الصدارة .

أعجبني هذا الكتاب ، فإن كنت لا أعرف مسائل الموسيقى الفنية ، إن كنت لا أعرف أسرار هذه الصناعة ، فإن مباحث المؤلف الجياد في الفلسفة والشعر والفن ، وقوة حجته ، وكثرة أمثاله ، ومقارنته الأمور بأشباهها ونظائرها ، وتعمقه في عرض القضايا الفنية ، كل أولئك يجعلك تشعر في أعماق نفسك ، أن صاحب هذا الكتاب مؤلف من نسيج خاص ؛ وأنه لم يقض عشر سنوات في تأليف كتابه لمجرد الكتابة . ولعلك تشهد له بعد هذا أنه صاحب رسالة أداها كأحسن ما تؤدى الرسالات .

وبعد ، فإن وزارة المعارف السورية التي قدرت للاستاذ ميخائيل الله ويردي جهده الموفق ، يسرها ان تقدم الى العالم العربي هذا الكتاب النفيس ، الذي تشرفت بعرضه وقراءة صفحات منه على حضرة صاحب الفخامة السيد شكري القوتلي رئيس الجمهورية السورية المعظم ، فظفر باستحسانه ، وأمر حفظه الله بأن يولى ما يستحقه من عناية ورعاية ، حتى ينشط العلماء الى التأليف ، ويخرجوا الى الناس ثمرات عبقريتهم ، غير متبرمين بجهل الجمهور ، أو حسد الخاصة ، فإن أمتنا مقبلة على عهد جديد لا ينفعها فيه الا التواصي بالبر ، والتواصي بالشكر ، لكل من يخدم الوطن في نهضته وعظمته ، ويعطيه من دمه أو من قلبه أو من فكره .

دمشق في ٧ شوال ١٣٦٧ الموافق في ١٢ آب ١٩٤٨

وزير المعارف
منير العجلاني

الحقيقة والتاريخ

علم الناس حين صدرت أول طبعة من « فلسفة الموسيقى الشرقية » أن المؤلف فاز بحلل الاطراء ، ونال من المواعيد المعسولة ما جعله معدوداً « على رأي المتنبي » في مصفّ الأغنياء ... ولكنه أدرك بعد لأيٍ أن الوعود لا تجدي ، الا إذا تجاوزتِ الأقوال الى الأفعـــال ، ورحم الله امرءاً كان وعده دَيْناً مستحقَّ الأداء ، وأيقن « ان الله لا يغير ما بقومٍ حتى يغيّروا ما بأنفسهم » لأن المرء مهما سما ، ضعيفٌ بنفسه ، قويٌّ باخوانه .

وبعدُ فان هذا السفر الوحيد من نوعه ، قد أثار اهتمام منظمة الأونسكو ونال رضـاها ، وحظيَ بمدائح فريقٍ من العظماء والمفكرين ، إلا أنه لما ينتشرْ على نطـــاقٍ واسع ، ليؤدي رسالته ، ويبلغ غايته ، فنأمل من الدّول المهتمة بشؤون الشرق ، بل من كل أمة أو هيئة تنصرُ العلم والفن ، أن تعمل على تعميمه ، وعلى نشره ببعض اللغات الحية ، حتى يصل الى اذهان سائر العلماء ، وطـلاب المعاهد والجامعات ، ليس بقصد تنشيط أمثالنا من المؤلفين فحسب ، بل خدمةً للفكر الانساني ، والفن العالمي ، بايضاح الامور على حقائقها ، ولو كره المغرضون ، فمن العبث أن يُطمس نورٌ ثبت وجوده ، ومن الخير أن يُستفاد من « صاحب مدرسة » ما دام في قيد الحياة .

فاذا انتحل بعضهم أعذاراً كادّعاء الجهل بهذه الشؤون ، اجبنا : ان الجهل بالشيء ليس عيباً عند المنصفين ، انما العيبُ في البقاء على الجهل بعدما أصبح المجهولُ معلوماً ، إذ لا بدَّ من يومٍ ينتهي فيه عهدُ الاهمال ، فتنجلي الحقائقُ وتضمحلُّ الأوهـــام ، وينال هذا الكتاب حقـه من العناية ، عندئذٍ يُلام كلُّ من أهملَ أمرَه ، أو توانى في اســتثماره متعللاً بعلل الخطايا ؛ فهل يقبلُ المعاصرون المسؤولون عن سير الفكر مثل هذا الملام ، أم تراهم يبرهنون عن ألمعيةٍ إزاء الأجيال الصاعدة ، ويعرضون عن تهمة بطء الهمة أو غمط التقدير ؟!

إن عالم المادّة يعدو إلى الأمام بسرعةٍ فائقة ، وعالم الفكر مبعث الكمالات الروحية يحبو على مهل ، حتى ضاع التوازن بينهما ؛ والحياة الصحيحة تقضي على المرء أن يتطلب نعيم المادة ، دون أن يُهمل نعيمَ الروح ، فالارض لله يرثها عباده الصالحون ، وما الاوطان والأمم سوى فكرةٍ في التاريخ ، فحقٌّ على الأعلام أن يُسارعوا إلى تحقيق أملنا ، لأن كتابنا ينظّم أرفع فنّ عرفه البشر ، ويُوحّد لغةَ الموسيقى في العالم ، كدرجةٍ اولى لتقارب الأذواق وبناء السـلام ، ثم يحسم المشاكل ويُقيم البرهانَ على كل قضية بأجلى بيان ؛ فجديرٌ بكل مفكرٍ أن يُطالعه ليُدركَ مكانة العلوم الموسيقية « ميزيكولوجي » من رياضيةٍ وطبيعيةٍ وأدبيةٍ وفنية ، فالكونُ موسيقى كما قال القدماء ، أعني أنه نسبةٌ موسيقية ينتظم بمقتضاها جميع ما فيه ، فدراسةُ هذا التناسب في الانغام ، تؤدّي إلى معرفة تكوين الأشياء ؛ ولعلك واجدٌ في أبحاثنا المبتكرة ، ما ينطلقُ بتفكيرك إلى آفاقٍ مترامية ، تتصلُ بأسرار كثيرٍ من العلوم والفنون ، وربما أدّى المطاف بروّادها إلى إدراك نشأة الموجودات ، وتطوّرها من صورةٍ إلى صورة ، إلى آخر ما هنالك من الأسرار .

تلك هي الموسيقي « أوّل الكلام ونهايته » وهذا هو اتّساعها ، فهل يندم محبُّ الحكمة والجمال والعلم والفن ، على جهد يُبذل ، او مالٍ يُنفق ، في أسمى سبيل !؟

صانكَ المولى ، يا أخي ، من مصير القوم الجاهلين ،
فقد قُضيَ على أعمالهم بالذهاب مع الرياح ،
أما أنتَ - بحكم خلود ما أحببتَ - فمن الخالدين .

دمشق في ١٤ أيلول ١٩٤٩ **المؤلف**



طرس بطريركي

لحضرة السيد العلامة صاحب الغبطة الجزيل الاحترام

برحمة الله تعالى

الكسندروس بطريرك انطاكية وسائر المشرق

عدد ١٩/٣٢٥

لحضرة ولدنا الروحي المحبوب بالرب الاستاذ ميخائيل خليل الله ويردي الاكرم

بعد اهدائكم البركة الرسولية مع أطيب الدعاء ، نوجه اليكم هذا الطرس تقديراً للعمل الجليل الذي أسديتموه الى عالم الفكر والفن بمؤلفكم النفيس « فلسفة الموسيقى الشرقية ، في أسرار الفن العربي » الذي تصفحناه ملياً ، وقدرنا ما بذلتموه من جهد مشكور في سبيل اخراجه بشكل لم يسبق له مثيل .

ان هذا السفر اللامع يدلُّ بوضوح على فكرة نيرة مُولِّدَة ، وأسلوب فصيح بليغ ، وتضلع من العلوم الموسيقية والرياضية والطبيعية والأدبية ، مما يندر أن يكون متوفراً لشخص واحد ، كل هذه الصفات التي اجتمعت فيكم أهلتكم لأن تحاضروا في مؤتمر الاونسكو الثالث ، المنعقد الآن في بيروت ، بتحفة كان لها أحسن وقع في النفوس ، وألطف صدى في أذهان العلماء ، فاعترف كل منصف بسمو علمكم ، وبأنكم أنفقتم زهرة شبابكم في خدمة العلم والفن ، وأسديتم للانسانية يداً جلى بنشر كتابكم ، الذي استهدفتم فيه توحيد لغة الموسيقى عالمياً بالبراهين القاطعة ، ورسمتم طريق استخدامها في بناء السلام .

فنرجو من المولى سبحانه وتعالى أن يكلأكم برعايته ويجزل ثوابكم ، كما أننا ندعو الذين يهتمون بالمواضيع الرفيعة والدراسات القيمة ، ليسرعوا الى تقدير جهدكم وتعزيز انتاجكم ، فتفرحوا في حياتكم بثمرة أتعابكم ، وعلى كل حال ، فان كتابكم سيبقى على مدار الدهر موضوع ثناء واعجاب ، لدى كل من يحترم الفكر ويقدر الأتعاب .

وختاماً نكرر لكم أدعيتنا الأبوية بحفظكم وتوفيقكم ، مع أحسن تمنياتنا .

دمشق في ١١ كانون الأول ١٩٤٨

بطريرك انطاكية وسائر المشرق

الكسندروس

في مؤتمر الاونسكو الثالث

نصدّر الطبعة الثانية من « فلسفة الموسيقى الشرقية » بالمحاضرة التي القيناها باللغة العربية على منبر مؤتمر الاونسكو في بيروت ، مساء الخميس في ٩ كانون الأول ١٩٤٨ ، فهي قبس من كتابنا ودليل عليه ، وقد ترجمها هذا المؤتمر الثقافي العظيم الى الانكليزية والافرنسية ، وأرسلت نسخ منها الى كثير من العلماء والمعاهد والجامعات وأذيعت من عدة محطات لاسلكية ، فكانت كردّ على مقال هام ، عنوانه « دور الموسيقى في بناء صرح السلم » منشور في رسالة الأونسكو الأولى التي صدرت بالعربية ، خلاصته أن المنظمة وجهت اسئلةً الى كثيرين من العلماء عن هذا الموضوع فتباينت آراؤهم ، حتى تعذر الوصول الى الهدف المنشود ؛ ولما كانت غاية كتابنا توحيد لغة الموسيقى في العالم ، كدرجة أولى في بناء السلام ، فقد وجب علينا تبيان الطريق التي تؤدي الى تحقيق منية الأونسكو ، عالمين ان كثيرين قبلنا حاولوا التقريب بين الناس عن طريق توحيد اللغات ، او العقائد والاجتهادات ، او انظمة الحكم بين الجماعات ، فلم تسفر محاولاتهم عن نتيجة ايجابية ، لانها تناولت درجات عليا في سلم السلام ، وكلنا يعلم ان الانتقال من الدرجة الثانية الى الثالثة ، لا يتسنى قبل اجتياز الاولى ، فالاصوات كانت قبل الكلام ، وهي تمتاز عنه بانها غير مختلفة عند كل امة ، فاصوات البلابل في اميركا مثلها في سورية ، وهزيم الرعود وهدير الامواج وحفيف الاغصان في الغرب مثلها في الشرق ، فاذا لم تتفق الامم على قضية الانغام ، وهي تناسب بين الاصوات تؤيده براهين علمية وفنية ، فكيف تتفق على قضايا أشدّ تعقيداً لا تؤيدها البراهين ؟

لذلك يحسن أن ينصرف جهد المصلحين ، بالدرجة الاولى ، الى توحيد لغة الموسيقى ، فترى هل يتوفر لدى أمم الارض استعدادٌ كافٍ ونيّةٌ حسنةٌ لاجتياز هذه الدرجة ، ومتى بلغناها ننصرف الى ما يليها ، والا كانت محاولاتنا فيما علاها جهداً ضائعاً .

ومن شاء التوسع في البحث فليطالع بامعانٍ ما شرحناه في هذا الكتاب ، الذي حلّينا صدرهُ ببعض ما ورد الينا من تقدير ، شهادةً للناس وتنويراً للاذهان ، شاكرين لاهل الفضل جميلهم ، فالفضل يعرفه ذووه ، ويقدره عارفوه .

وفي الموعد المحدّد للمحاضرة ، اعتلى منبر الاونسكو حضرة الشاعر المبدع والاستاذ المربي السيد أنور العطار ، رئيس ديوان الأنشاء في وزارة المعارف السورية ، وقدّم المحاضرَ الى الجمهور بما يلي :

كلمة الاستاذ انور بك العطار

الموسـيقى من الفنون الجميلة التي ازدهرت ابان نهضة العرب ، بافذاذ رفعوا شأنها وأعلوا مكانها ، وكما ان اللغة العربية غمرت لغات البلاد التي فتحها العرب ، فكذلك الحال في موسيقاهم التي مثلت فيها موسيقى تلك الامم فانضوت تحت لوائها ؛ ولما تقلصت حضارة العرب تقلصت موسيقاهم ، ولكن الله أتاح للاولى أعلام المستشرقين فكشفوا للغرب عن ذخائرها ، ووصلوا بين ماضي هـذه الحضارة وحاضرها ، ولم يُتح مثل ذلك للموسيقى ، حتى بعثت مشيئة الله في نفس محاضرنا الاستاذ ميخائيل خليل الله ويردي قوة الصبر والجلد ، فعمل منـذ عشر سنين على التنقيب عن محاسنها والكشف عن أسرارها ، في كتابه القيم :

« فلسفة الموسيقى الشرقية ، في أسرار الفن العربي » .

فوزارة المعارف السورية تسرّ بان تقدم إلى منظمة الأونسكو والى هذا الحفل الكريم ، مؤلفَ هـذا الكتاب العالمي ، الذي أهدى الوفد السوري نسخاً منـــه إلى وفود الدّول كافة ، وقدّمت له وزارة المعارف السورية بكلمة من معالي وزيرها تعلن فيها : ان صاحبه مؤلف من نسيج خاص ، وصاحب رسالة أدّاها كأحسن ما تؤدّى الرسالات .

والاستاذ المحاضر سيحدثكم بقدر مـا يسمح الوقت والمقام ، ومن شاء التعمق في الموضوع فليطالع كتابه الذي حاز إعجاب أشهر المراجع وأكابر العلماء المتخصصين ، فكتبوا له قائلين :

« إن معالجتك هـذا الموضوع الشديد الصعوبة بهذه الطريقة الوافية ، ستضمن لك المجد والثناء اللذين تستحقهما باعظم جدارة » .

وعلى الأثر ألقى مؤلف « فلسفة الموسيقى الشرقية » محاضرته الآتية :

الموسيقى في بناء السلام

لا بدَّ للسلام العالمي كي تُوطد أركانه ويؤتي ثماره من اسس متينة يرتكز عليها فقد أثبتت المحاولات المتعددة ، أن المعاهدات السياسية والاقتصادية لا تأتي الا بالفوائد الموقتة ، وسرعان ما تنقلب نتائجها فتمسي الحالة الاخيرة شراً من الاولى ؛ حتى لقد ذهب المفكرون ، في ظروف مختلفة ، الى ان الوسيلة المثلى لتعزيز السلم هي بناؤه على أسس معنوية ، فراحوا يحاولون توحيد المذاهب والمعتقدات ، ولما لم تثمر تلك المساعي حاول بعضهم توحيد اللغات ، فذهبت اتعابهم ادراج الرياح ، وحاول آخرون توحيد أنظمة الحكم بسلطة عالمية ، وما زالوا يوالون التجارب دون نتيجة ، لأن هذه القضايا هي الدرجات العليا من سلم السلام ، فلا بد قبل الوصول اليها من المرور على درجاته الدنيا بالتدريج ؛ وأعتقد ان اول درجة ، من الوجهة المادية، هي ان يأمن الناس خوف العوز ، بوضع حدٍ ادنى للفقر وحدٍ أعلى للثراء؛ اما من الوجهة المعنوية ، وبها يتعلق بحثنا الآن ، فان اول درجة هي العمل على تقارب الأذواق في القضايا الثقافية والفنية .

فعند فحص هذه الدرجة ، يدرك كل منا ان عاطفة مودة بل رابطة روحية ، تقوم بين المعلم الكريم وتلميذه ، وبين المؤلف المجيد وقارئه ، وبين الفن الجميل وابنائه حتى إن هذه العاطفة في بدء نشوئها تربط مثلاً ، بين من يشتري قطعة قماش وبين من يستحسنها ذوقا ، فرابطة الفن قوية جداً ؛ وكلنا يرى ان الصور التي تمثل مظاهر الطبيعة وسائر العواطف البشرية تمثيلاً صادقا، كانت ولا تزال موضع احترام وقدر عند سائر الامم ؛ فالصور الفنية عامل صامت في سبيل السلام ، يقابله عامل مدوٍ عظيم الخطورة ، يهزّ أفئدة البشر ، وقد يصل تأثيره الى انواعٍ من الحيوان والنبات ، هذا العامل هو الموسيقى ، فيمكن اعتبارها بحقٍ احد الاسس الثابتة لبناء السلم ، وقد تنبه الكثيرون الى قوة هذا العامل ورفعة شأنه ، ولكن تباين الآراء في استخدامه عرقل برنامج العمل ، وأوقع العلماء في حيرة كبيرة ، فهم يتساءلون الآن « هل ثمة نوع من الموسيقى يعزز السلم وآخرُ يعزز الحرب » وكيف يمكن التعاون في حقل الموسيقى حتى تصبح وسيلة فعالة لتقريب اذواق البشر والتأليف بين قلوبهم كخُطوة في سبيل السلام ؟

فلاجل حلٍّ هذه المشكلة والركون الى جواب مقنع ، يقتضي ان ندرس ماهية الموسيقى والاسباب التي أدت الى اختلافها بين الشرق والغرب ، وبعبارة أخرى

يقتضي ان نضع للموسيقى فلسفة تمكننا من تحقيق الغاية المرجوة ، لان الفلسفة - اي محبة الحكمة - هي إدراك الامور على حقائقها ، والحقائق لا تتضح بداهة من اول وهلة ، فلا بد من تقليب كل قضية على وجوه متعددة ، حتى تتضح الحقيقة العليا ، بمقابلة تلك الحلول بعضها ببعض وإجراء المفاضلة المنطقية بينها ، فالفلسفة اذن هي نتائج تقليب القضية على مختلف وجوهها مع تحليلها وتشريحها ، كي تظهر قيمة كل وجه او حلٍّ بالنسبة الى ماهو دونه ، وهكذا يكون الرأي الاقوى اقرب الى الحكمة من الاضعف ، وتكون الآراء الضعيفة بمثابة اضداد يتميز بها الرأي الاقوى ، فللفلاسفة حق الحكم في القضايا كلٌّ فئة حسب اختصاصها ، ولهم وحدهم حقُّ تقرير المناهج والخطط ، لان الفلسفة تكسب عشاقها قوة البحث والتحليل ، فهم لا يلقون الكلام على عواهنه ، ولا يصرون على رأي اذا قام ما ينقضه ، بل يبحثون دائماً عن الأفضل مستهدفين إدراك الحقائق .

والحقائق العلمية عندما ترتقي الى حد الكمال ، يمكن التعبير عنها بالاصطلاحات الرياضية وتحديدها بالارقام ، ومتى قام البرهان على صحتها امتنع الجدل فيها ، لان البرهان الرياضي اقوى البراهين ، والعلوم الموسيقية لا تشذُّ عن هذه القاعدة ، ولا سيما ما يتعلق منها بالسلم والانغام ، فاذا أبدت سلسلة من الارقام صحة نغم ما ، وأبدت سلسلة اخرى صحة نغم آخر فكلاهما ملائم ، والمفاضلة بينهما ممكنةٌ حسب قواعدَ صادقةٍ تؤيدها البراهين .

والموسيقى كفكرة فنية، تنبثق من روح المؤلف لتلبس ثوبا من الصوت والزمن والزخارف ، تصل بواسطته الى اذهان السامعين وأرواحهم ، كما تصل اليها معاني الاشعار بواسطة اللغة والميزان، فالتعبير عن المعنى المراد ، بقطعة موسيقية ، إنما هو ضرب من الذوق الفني ، ولا جدال في الذوق ، ولكن إلباس ذلك الذوق ثوبا من النغم والايقاع، أمرٌ يخضع للقواعد الموسيقية، التي تخضع بدورها لنظرياتها الفلسفية .

ولعل الفكرة الفنية ذاتها تخضع للتحليل كما هو الحال في الثوب الذي تلبسه ، وهذا يتوقف على درجة الثقافة الموسيقية ، وعلى الاحوال والعادات في كل أمة ، ولذا فان فلسفة الموسيقى لا تنحصر في جهة معينة ، بل تتناول كل ناحية من نواحي هذا الفن الواسع ، ولكن أهم تلك النواحي هي التحقيق عن اصالة الاصوات وائتلافها ، وتقسيم السلالم وتركيب الانغام وتنظيم الازمنة ، لانها المادة الاساسية التي تلبسها الفكرة الفنية ، وبها تظهر للناس، فمن الضروري ان تكون الاصوات صحيحةً منسجمة متناسقة ، والا فسدت الالحان في شكلها وبنائها ، وما بُني على الفاسد فهو فاسد .

وقد أثبت كتابُ اخوان الصفاء منذ نحو ألف سنة ، ان الحان الفرس والروم وغيرهم من الشعوب تختلف عن الحان العرب ، من جهة القواعد والانغام ، أعني أن نسبها تختلف عند كل امة ، فمن البدهي ان تتميز تلك الانغام عن بعضها بسهولة كما نميز اليوم نغم الراست من النهاوند ، او نغمَ الماجور من المينور ، وهذا يعني استقلال كل امة بنسب انغامها ، ولكن العرب انتبهوا للامر ، فذهبوا في الفن الى أبعد غاياته ، واعتقدوا ان الانغام والالحان وسيلةٌ لتآلف الشعوب وتقارب أذواقها ، فقبلوا كل نسبة موسيقية صحيحة عرفتها الامم الاخرى ، وبذلك اثبتوا ان الاصواتَ حرةٌ كالهواء الطلق ، لا تخضع لاحكام اللسان ، فيحق لكل فرد ان يتمتع بها ، وهكذا بدأ العرب بنقل بعض الانغام عن الامم المجاورة ، فكانوا يضعون لها دساتينَ على الآلات ، ولما تكاثرت تلك الانغام المقبولة ازالوا الدساتين فكان عملهم هذا إقراراً بالموسيقى العالمية ، وبأن الفن لا يعرف جنسية ولا وطناً ، بل هو رابطة روحية بين أبنائه ، وعلى هذا الاساس انضوت جميع نسب الانغام الشرقية تحت لواء الفن العربي ، الذي يستهدف إنشاءَ عالم فني واحد بقبوله الاذواق السليمة كلها ، وجمعه الآراء المتعددة في نظام شامل ، لذلك فان إعادة الدساتين المحدودة على آلات السلم المعدل كالبيان والمندولين ، ضربٌ من الرجعية في الفن ، لانها تفيد التقييد والتخصيص ، دون الاطلاق والتعميم ، هذا بصرف الفكر عن فساد نظرية التعديل من الوجهة الفنية والطبيعية ، تلك النظريةُ التي أوحى بها اختراعُ البيان ، فحالت دون استكناه الانغام الصحيحة ، التي تجاري انسجام نسبٍ بُني عليها كل ما في الكون .

وبظهور نظرية تعديل الاصوات منذ ثلاثة قرون ، عرف العالم طريقين لتقسيم السلم وتركيب الانغام ، أحدثُها واسهلها هو تقسيم السّلم الى اجزاء متساوية صوتيا سواءٌ أكانت انصافاً ام ارباعاً ام اسداسا ، ينقسم عددها على ستة بدون باق ، وهي طريقة الافرنج عامة ، ومن أخذ عنهم من امم الشرق ، وتسمى غربية او معدلة ، والأجدر أن تسمى صناعية او مشوهة ، لان الانغام المتولدة منها لا تمثل الطبيعة ذات الالوان الحية الزاهية ، وانما هي عبارة عن الوان مشعثة مغبرة ، تكسف بهاء الفكرة الفنية التي ترتديها مهما تكن جليلة سامية .

اما الطريق الثانية القديمة ، فهي تقسيم السلم الى ابعاد صوتية متفاوتة حسب احكام إحدى سلاسل النسبة المتصلة الموسيقية ، وهي طريقة امم الشرق عامة ، وتتفرع اشكالا وَفق اذواق كل امة ، لذلك تسمى شرقية بل عربية ، على سبيل

ان العرب اقروا جميع تلك الاشكال في موسيقاهم ، وتعرف هذه الطريقة بالطبيعة ايضاً ، لان انغامها منسجمة متجاذبة ، خاضعة لقواعد علمية دقيقة ، ومتفقة مع ذلك النظام الرياضي العام ، الذي قال القدماء إنه يشمل كل ما حوته البسيطة ، وقد عرفه اليونان وتوسع العرب فيه ، واسموه النسبة الموسيقية ، وتحدثوا عنها في كتبهم ، ولكنهم لم يضعوا لها تحديداً علمياً بالمعنى المفهوم اليوم ، واكدوا انها تعبر عن سائر الموجودات ، وانها دُعيت موسيقية ، لان مثالها في الانغام اشد وضوحاً ، وبما ان هذه الاقوال لم تقنع العلماء ، فقد ظلت كتب الرياضيات مقتصرة على النسبتين الحسابية والهندسية ، وظل الكثيرون يستخفون باقوال العرب ، ويستغربون كيف يمكن ان تعبر النسبة الموسيقية بعبارات رياضية عن كل ما في الطبيعة ، حتى اوضحنا هذه الغوامض ببحث مسهب في كتاب « فلسفة الموسيقى الشرقية » ، الذي نظم الموسيقى العالمية ، فأضفنا فصلاً طريفاً على العلوم الرياضية ، واثبتنا ، باسلوب علمي ، السبب الذي من أجله تتنوع الموسيقى ، فيؤدي الجهل به الى تباين الآراء ، وهكذا فُسرت عبارة القائلين « الكونُ موسيقى » وانحلت قضية تعدد صور الموجودات ، فهي تتولد حسب نظام التسلسل الموسيقي بحلقات متشابكة ، فاذا تغيرت مراكزها وعواملها تغيرت الصورة الناتجة دون ان يتغير التناسب بين الطرفين .

فعلى ضوء هذه القاعدة الرياضية الطبيعية ، يفصل العلم بين الآراء المتناقضة في لغة الموسيقى ، وتزول الحيرة في كيفية استخدامها لتقريب الاذواق وتشييد السلام وعلى ضوئها تبدو سيماء الجمال الموسيقي الذي يستهوي الافئدة ، وعلى ضوئها يمكن ان يتفق العلماء ، فيقرروا بشكل مقنع هل ثمة نوع من الموسيقى يعزز السلم وآخر يعزز الحرب » ولكي نصل الى الجواب الحاسم عن هذه القضية الهامة يحسن أن نتوسع بالبحث ، ونلمّ بأهم نطاق الموضوع وهي :

١) - هل تتضح الالحان الموسيقية حتى تؤثر كالكلام ؟ .

٢) - ما هو جمال الموسيقى وطابعها ؟ .

٣) - كيف تقوم المفاضلة بين موسيقى الشرق والغرب ؟ .

٤) - كيف تؤثر الاصوات والانغام في الناس ؟ .

لدى استعراض النقطة الأولى ، نجد ان الكلام يشكل عبارات تعزز السلم واخرى تعزز الحرب ، فيمكن لممثل امة ان يقول « إن العدو يهدد كرامتها او مصالحها » . فيستنفر ابناءها الى الحرب بخطبة بليغة ، ثم يمكنه ان يدعو الى الصلح

والسلام بالطريقة ذاتها ، ومثلُ هذه الخطبة يؤثر في أبناء تلك الامة ومن يعرف لغتها ، ولكن الاجنبي لا يفهمه الا اذا ترجم الى لغته ، اما الالحان الموسيقية فلا تتضح الى درجة الكلام ، ولو انها تؤثر في جميع الناس تأثيراً متفاوتاً على نسبة استعدادهم . فلو فرضنا ان بعض الالحان لبست حلة لفظية من الكلام الذي يدعو الى الحرب او الى السلام، فانها لا تفيد المعنى الذي وضعت له الا بقوة ذلك الكلام واذا رتلنا نشيداً يدعو الى فكرة ما ، فان من لا يفهم ألفاظه لا يدرك القصد منه كما لو جرَّدناه من الكلام وعزفناه صامتاً ، وعليه فان التأثر بلحن موسيقي هو انطباعٌ ينجُم من مجموع اللحن وليس من مقاطعه، وهذا التأثر مرتبط بحالة الشخص عند سماعه ، لذلك لا أجد في الموسيقى ما يدعو الى الحرب او الى السلم ، بصورة مباشرة ، ولو كان فيها ما يهيج النشاط والحماسة ، وما يبعث على الفتور والاستكانة، وغير ذلك .

واذا انتقلنا الى البحث عن ماهية الجمال الموسيقي ، نجدُ انها قضية في منتهى الغموض ، فالبحث فيها لا يقلُّ عن البحث في ماهية الروح ، لذلك حار الناس وما زالوا حائرين في كنه الجمال الموسيقي ، فلم يقرروا هل هو هبةٌ علوية تهبط على النفس العليمة ، ام تهذيبٌ مكتسبٌ يمكن التوصل اليه بشتى الاساليب ؟ وقد بحث علماء العرب في فلسفة الجمال الشعري ، والشعر والموسيقى صنوان ، واليك ملخصَ ما قاله « إخوان الصفاء » :

« ان الالفاظ سمات دالة على المعاني ، وضعت ليعبر كل انسان عما في نفسه لغيره، والمعاني صور أفاضها الباري على العقل الفعال الذي هو جوهرٌ بسيط مدرك حقائق الاشياء ، ومنه على النفس الكلية الفلكية التي هي نفس العالم بأسره ، ومن النفس الكلية فاضت على الهيولى الاولى ، ومنها على النفس الجزئية البشرية ، وهي مايتصوره الناس في افكارهم من المعلومات بعد مشاهدتها في الهيولى بطريق الحواس .

فالصناعة إذن هي اخراج الصورة التي في نفس الصانع العالم ووضعها في الهيولى والمعاني كلها صورٌ ورسوم في افكار النفوس الجزئية تناولتها من الهيولى بطريق الحواس ، والالفاظ اذا تركبت صارت كلماً ، فاذا تضمنت المعاني وترادفت صارت كلاماً ، فالمعاني كالارواح ، والالفاظ اجسادٌ لها ، وكل لفظة لا معنى لها جسدٌ لا روح فيه ، وكل معنىً في فكر النفس لا لفظ له فهو بمنزلة روح بلا جسد .

ولو استطاع الناس ان يتفاهموا بواسطة المعاني التي في افكار نفوسهم من غير عبارة اللسان ، لما احتاجوا الى الاقاويل التي هي اصوات مسموعة، لان في استماعها

وتفهمها كلفة على النفوس من تعلم اللغات الى تقويم اللســان وتعويده الافصاح والبيان ، ولكن بما ان نفس كل شخص من البشر مغمورة في ظلمة الجسد ، لا ترى احداها الاخرى ولا تدري ماعندها من الافكار والعلوم ؛ لان الاجسام لاتتمكن من نقل افكار النفوس الا بآلات كاللسان والشفتين والحنجرة ، اما النفوس الصافية غير المتجسدة فليست بحاجة الى الكلام ، فهي تتفاهم مع بعضها بالمعاني التي في الافكار».

والخلاصة ان المعنى يلبس ثوبا من الكلام او الاصوات او الالوان ، ينتقل به من فكر المؤلف الى فكر السامع ، أعني ان كل جمال متولد من اتحاد قوتين ، احداهما تقع تحت الحواس والاخرى لا تقع ، فالاولى مادية والاخرى معنوية ، والموسيقى لا تشذ عن هذه القاعدة فكأنها روح وجسد ، فالروح هي الفكرة الفنية والجسد هو الاصوات التي ترتديها ، والجمال في الموسيقى هو انسجام الفكرة الفنية وإخراجها بصورة تترك في نفس السامع مثل الاثر الذي كان لها في نفس المؤلف ، بحيث تلبس القطعة الموسيقية رداء من الانغام والايقاع لا خلل فيه ولا تشويش ، مناسباً كل المناسبة للفكرة الفنية ، ولكي نمثل هاتين القوتين بوضوح ، نشبهها بالفصاحة والبلاغة ، اللتين يقاس بهما جمال كل كلام منظوم او منثور ، ولا تختلفان في الموسيقى عما هما عليه في الكلام ، فالفارق الوحيد بينها انه يستعاض في الموسيقى عن الحروف الملفوظة بالاصوات . وهذه الاستعاضة تجعل ادراك الجمال الموسيقي وتحديده اشد صعوبة من ادراك جمال الشعر وتحديده ، لان الشعور بجمال الكلام يصل الى النفس عن طريق الذهن الذي يختزن لكل كلمة معنى خاصا بها ، أما الشعور بالجمال الموسيقي فانه يتصل بالنفس مباشرة عن طريق السمع ، والعبارة الموسيقية مهما تعالت الى اوج البلاغة والافصاح لا تحدد القصد كالكلام الذي يحلل الذهن معاني مفرداته .

ومما يزيد في صعوبة تحديد الجمال الموسيقي ، قضية اختلاف الاذواق وتعدد العوامل النفسية التي تلعب دورها في تكييف احساسات كل منا ، مهما كان ساكن الروع هادىء الاعصاب ، فاذا كانت نفس امرىء بحاجة الى شيء من الموسيقى الفرحة ، فانها لا تدرك آنئذ معنى لجمال قطعة محزنة ، واذا كانت بحاجة الى شيء من الموسيقى الحماسية ، كرهت كل نوع يبعث على الهدوء والخشوع ، وهلم جرا ، ومن هنا ندرك واجب الموسيقيين في تمييز تأثير كل قطعة من الالحان الصامتة والغنائية ، حتى يعزفوها او ينشدوها في الوقت المناسب ليشعر السامعون بقوة الجمال الموسيقي .

ولزيادة الايضاح نضع بعض المقاييس التي يمكن الاعتماد عليها في تحديد جمال الالحان ، فاذا كانت القطعة غنائية وصرف لحنها الذهن عن التأمل في معاني الكلام

فهي جميلة ، وهذا يفيد ان النفس قد هامت بها ، ووجدت في اللحن ما يشغلها عن معاني الكلام فلم يبقَ للذهن مجالٌ كي يمثل دوره في تحليل المعاني وايصالها الى النفس ، اما اذا كانت القطعة صامتة او مغناة بلغة لا يفهمها السامع ، فان حركت في النفس شعوراً ما ، او رسمت فيها صورة واضحة ممـا تقدم ذكره فهي جميلة ، ومن خصائص موسيقى كهذه ان تحمل المرء على الانتباه والاصغاء ، وتشغله حتى لا يردُّ على سائل ، اذ يتخيل نفسه مرفرفة فوق البحار ، او منطلقة كالعصافير المزقزقة ، او مياسة بين الرياض ، او تائهة في مجاهل الارض .

هذه هي القوة الروحية او الجانب المعنوي من الجمال الموسيقي ، فعند انتقاله من فكر المؤلف الى سامعيه يحتاج الى ثوب من الانغام والموازين يحاكي اتساع الطبيعة وما فيها من متعدد الصور والالوان ، وهذا الثوب في الموسيقى الشرقية على اعظم جانب من الدقة والكمال ، فهو الذي يبين طابعها ويميزها من الافرنجية .

وقد يزعم بعضهم ان طابع الموسيقى المنسوبة الى امة ما ، هو التأثير العام الذي تورثه في انفس السامعين ، وهذا يتبع اختلاف الامزجة والمناخ ، والحوادث التي مرت في تاريخ تلك الامة ، مع النظر الى حالتها الحاضرة من جهة العزة والقوة والغنى ، او الذل والضعف والفقر ، فيخطىء من يظن ان طابع الموسيقى العربية هو الحزن والرتيبة (المونوطونية) المسيطران عليها في ايامنا هذه ، لان هاتين الصفتين قد تزولان بزوال الاسباب الموجبة ، وهكذا لا يبقى لها طابع حسب زعمهم !؟ ولئن كان الغرب يصم الموسيقى الشرقية بالمونوطونية المجازية ، فمن حق الشرق ان يصم موسيقى الغرب بالمونوطونية الفعلية ، من جهة اصواتها وانغامها المتجمدة المحدودة ؛ فقد خلت من التجدد والتناسب اللذين بهما تتميز الحياة . ؟

فلنقرر اذن ان الموسيقى روح وجسد ، وان الروح هي الفكرة الفنية التي لا يُمارى فيها ، اما الجسد فهو الانغام والاصول التي تلبسها الفكرة لتصل الى السامعين فتصوير الفكرة الفنية واخراجها هو الاسلوب الانشائي ، وينقسم الى اساسي وشكلي فالاساسي يختلف عند كل مؤلف غير مقلد ، كما يختلف في الشعر اسلوب المتنبي عن اسلوب البحتري مثلا ، اما الشكلي فيختلف كالقصيدة عن الموشح او كالبشرف عن التقسيم ، فما هو طابع الموسيقى الحقيقي ، هل هو في روحها ام في جسدها ام في الاسلوب الانشائي ؟ .

ان الفكرة الفنية نفحة علوية تهبط على المؤلف ، هي نفحة عامة لا تختص بقوم ولا ببلد ، فقد تجول في نفس العربي كما تجول في نفس الافرنجي ، كعاطفتي الحب

او الحزن اللتين تخامران كلا منها سواه بسواه ، ومهما اختلف الاسلوب الانشائي الاساسي في التعبير عن اية فكرة ، فانها تظل عند جميع البشر واحدة لا تتغير ، اذن فهي لا تسبب اختلاف طابع الموسيقى ، كما ان تنوع الاسلوب الانشائي الشكلي لايسبب اختلاف طابعها ايضاً ، لانه اذا صاغ احد العرب (صوناتا) وأحد الافرنج موشحا ، فلا تصبح قطعة الاول افرنجية ، ولا قطعة الثاني عربية على اعتقاد ان الشكل خاص بقوم دون آخرين ، ولا يخفى ان القطع الموسيقية ليست هي الموسيقى ، كما ان مصنفات العرب في الشعر والادب ليست هي اللغة العربية ، فاللغة هي الحروف والـكلمات والقواعد والاصول المرعية ، فبها تتميز كل لغة ؛ وبها وحدها تختلف الموسيقى الغربية عن الشرقية في الوقت الحاضر ، مع ان الاصوات واحدة عند سائر الامم .

قلنا ان الفكرة الفنية لا تعرف وطنا ولا قومية فهي كالفلك لا تخضع لحدود ولا تنحصر بقيود ، هي حرة طليقة كالهواء ، لذلك جاز لكل شعب ان يقتبس افكار غيره ويمحصها ، ولولا ذلك لما تفاضلت الشعوب ولا عرفت مزايا بعضها ، فاذا احب شعب ان ينقل شيئا من افكار غيره ترجمه الى لغته ، فيمسي مع الايام جزءاً من روحه ، كمن يتبنى رأي سواه ويثني عليه ، ولو أن لغات العالم كانت واحدة ، لما اختلفت فكرة يأتي بها شرقي عن فكرة يأتي بها غربي ، الا مثلما تختلف فكرتان يأتي بها شخصان مقيمان في مدينة واحدة ، وعليه فان طابع الموسيقى لا يختلف الا باختلاف النسبة الموسيقية في الانغام التي تستعملها كل امة بكثرة ؛ فهنا موضع الخلاف والجدل ، وهنـــا يلعب العلم دوره ، فيؤيد الاصوات الطبيعية ويخذل الاصوات المشوهة المعدلة ، كما تفضل الطبيعة الزهرة التي ولدتها على الزهرة الصناعية التي يقلد بها الانسان ابداع الطبيعة ؛ فعلى ضوء هذه النظرية يمكن ان نفاضل بين الموسيقى الشرقية والموسيقى الغربية ، فبعضهم يفضلون الشرقية لطلاوتها وصفاء انغامها وبعضهم يفضلون الغربية لتفوقها الآن في تصوير الغايات واصطحاب الاصوات او لخلوها من الحزن والمونوطونية اللذين يسيطران على الالحان الشرقية في الوقت الحاضر حسب زعمهم .

والحقيقة انه لا يمكن الحكم على كل منها بصورة مجملة حتى نفاضل بينها ، فهما ليستا خصمين يتوجب علينا ان نحكم لاحدهما بما له من حسنات وسيئات ، ونقضي على الآخر رغبة في توحيد الاذواق ، بل هما مجموعتان من الصفات ، فيتوجب ان نفاضل بين كل صفة في كلتيهما ، وبما ان الموسيقى روح وجسد ، وبما ان الناس

تتميزون باجسادهم فاذا أمسوا ارواحاً تعذر علينا تمييزهم ، فالموسيقى ايضاً تتميز بالرداء المسموع الذي تلبسه الفكرة الفنية وبه يدركها الناس ، فيجدر بالغربي ان يلبس فكرته رداء موسيقيا شرقيا ، كما يحسن بالشرقيين أن يحلقوا الى مستوى الاسلوب الانشائي والاخراج الفني عند الغربيين ، اما الفكرة فذوق وطبيعة لا جدال فيها ، والحكم عليها يتوقف على استعداد السامع ومواهبه ، فهو من باب اتصال الروح بالروح لا يخضع لنظام موضوع . واذا كنا نوافق على ان الفكرة الفنية عند الغربيين قد اصبحت بفضل عوامل متعددة ارحب فلكا مما هي عليه عند الشرقيين ، فلا نعني اننا عاجزون عن مجاراتهم ، لان الروح الموسيقية موجودة في الشرق كالشعر على مقياس واسع ، ولكنها مكبوتة بحكم الظروف القاسية التي مرت عليه ، فلا مجال فيه الآن لحياة المتفننين الذين يجيئون الى الدنيا ويذهبون ، وقلَّ من يرعاهم او يكترث بهم .

بقي ان نفاضل بين الشقيقتين من جهة الاصوات والاصول ، بالنسبة الى اتساع لغة كل منهما وصحة قواعدها ومجاراتها نظُم الطبيعة ، ولا خلاف عند من يعرف الشرقية والغربية معرفة تامة ، أن اولاهما أغنى وأوسع وأدق وأصح بما لا يقاس ، فالعلم يحكم ويميز بين لغتيهما ، كما نميز بين الزهرة الطبيعية والصناعية المماثلة ، فيتوجب على الراغبين في استخدام الموسيقى لتوحيد الاذواق وبناء السلام ، ان يعمموا لغة الموسيقى الشرقية فهي التي رسمتها الطبيعة للبشر وحبتها سر التناسب وروعة الجمال ، لذلك نسترعي الانتباه الى ان الاصوات المعدلة والانغام اللامتناسبة تولد عنصر الشغب والاضطراب ، بينما تولد الاصوات الصحيحة والانغام المتناسبة عنصر اللطف والهدوء ، فيستطب باهتزازاتها التي تتحول الى موجات مشعة تؤثر في الارواح والاجسام ، وتلطف الطبائع فتزيل أسباب الاختصام ، فكل الالحان التي لا تخضع لنظام الطبيعة والتناسب الموسيقي ، ولا تقوم البراهين على صحتها وأصالة أصواتها ، انما هي الحان مشعثة لا تتفق مع صفاء النفس الانسانية ، بل تبث فيها بصورة بطيئة متمادية إشعاعا متعاكسا مع كيانها ، فيخرج الناس بتأثيرها عن حدود الاعتدال ، وهكذا يسوغ القول ان اصوات السلم المعدل وانغامه قد سببت ، بصورة غير مباشرة ولا مقصودة ، كثيراً من الاضطرابات الخفية في نفوس الناس وكانت عاملا فعالا فيما وصلت اليه البشرية من البحران الروحي على الرغم من تقدمها المادي .

فالرجوع الى الانغام الطبيعية التي تقرها الموسيقى العربية يفسح المجال امام

الملحنين لابراز الفكر الفنية على اوسع مدى وبأصدق الالوان ، عدا انه يوحد الاذواق في العالم كله بشكل مبني على أسس علمية ثابتة ، فاذا شاء العالم ان يتبع هذا الرأي ويجربه عمليا اتضح له الفرق بين الانغام المشوهة والانغام الصحيحة ، وتأكد بالاختبار ان الانغام المشوهة تولد الفوضى والاضطراب النفساني فتؤدي الى الحرب ، وان الانغام الصحيحة الصافية تولد النظام والهدوء فتؤدي الى السلام ، بصورة غير مباشرة .

فيحسن بالاونسكو ان تنظر في هذه القضية بعين الرضا ، لان العرب حين كانوا في إبان دولتهم جعلوا الموسيقى عالمية وقبلوا انغام الفرس والهنود واليونان وغيرهم ، نزولا على حكم العلم والطبيعة ، ولم يقولوا ان هذه الامم تحكمت بهم ، بل أقروا أن الفن لا يعرف وطنا ولا جنسية ، فبدائع المعري وشكسبير وهوغو وتولستوي وطاغور وغيرهم ، هي ملك للعالم كله يتذوقها كل مثقف متى ترجمت الى لغته ، اما في الموسيقى فان الافكار الفنية لا تحتاج الى ترجمان ، متى صيغت بالانغام والاصول الصحيحة التي أوحت بها الطبيعة وأيدها العلم ، فهل يستطيع ابناء الغرب بعد هذا البيان ، ان يقبلوا حكم العلم والطبيعة في هذه القضية كما فعل العرب منذ ألف سنة ؟ أرى ان على منظمة الاونسكو واجباً عظيما ، فاذا ساعدت على تحقيق هذه الامنية توحدت لغة الموسيقى عالمياً ، وتقاربت اذواق البشر ، فتلاقت الاغراض والمقاصد وأوفت على اهداف سامية تنشدها المثل العليا لرفع الانسانية نحو الكمال .

ولا شك ان هذه البادرة ستكون فاتحة لبوادر سارة ترقى بها البشرية على درجات سلم السلام ، فلا مبرر بعد الآن لتشويه الانغام مجاراة للآلات المحدودة ، لانها تتطور وتتحسن وهي منفذة للموسيقى وخاضعة لنظرياتها وليس الامر بالعكس ؛ ومتى زال الخلاف بين الشرق والغرب وتوحدت لغة الموسيقى ، فلا شك انها تصبح خير وسيلة لتقريب الاذواق خدمة للسلام .

ان الذين يغالطون في الحقائق العلمية والفنية ، والطبيعية والتاريخية ، هم الذين يسببون الفوضى والخصام ، فعبثاً تحاول البشرية اذا اتبعت آراءهم ، ان تصل الى الهدوء والاستقرار ، والتفاهم والوئام .

بيروت ، الاونسكو في ١٩٤٨/١٢/٩

م . الله ويردي
مؤلف فلسفة الموسيقى الشرقية
دمشق – ص . ب ٣٢٣

وبعد ان أدّى المؤلف واجبه في مؤتمر الاونسكو ، خدمةً للعلم والفن ، عاد الى دمشق ، فتسلم الخطاب الآتي تعريبه :

منظمة الاونسكو

رقم ٦٧٤١٨ - و/د/ج في ١٩٤٨/١٢/١٠

الدكتور ميشيل الله ويردي ، دمشق

شكراً جزيلاً لكتابكم المؤرخ في ١٩٤٨/١١/١١ ، ولتلطفكم بارسال نسخة من مؤلفكم بالعربية « فلسفة الموسيقى الشرقية » فقد حصلنا على إثباتات من الخبراء الاكفاء ، تؤكد انه عمل علمي ممتاز .

وقد سرّني انكم قابلتم بعض اعضاء مكتبي ، وإن هنالك املاً بان يعمل مشروع منظمة الاونسكو ، متى بلغ أشدّه ، على ترجمة كتابكم ونشر أبحاثكم ، لكي تصبح ثمرة اتعاب حياتكم معروفةً على نطاق واسع .

وإن أسفي عظيم ، لان تراكم الاعمال لم يمكني من التعرف اليكم شخصيا ، كما أنه حرمني سماع محاضرتكم ، التي أصبحتُ واثقاً من انها كانت ذات فائدة عظمى .

مع احسن التمنيات ـ المخلص لكم جداً

جوليان هكسلي

المدير العام

ولم يكتفِ العلامة الدكتور هكسلي بما تقدم ، بل استرعى انتباه الدول ، بفقرةٍ من تقريره الذي اختتم به مؤتمر الاونسكو الثالث ، هذا تعريبها :

« لدينا خطوة اخرى على منظمة الاونسكو ان تتخذها ، هي دعوة الرجال والنساء الافذاذ - بصفتهم الخاصة لا العامة - الى الاشتراك في اعمالها ، لان هناك حدوداً لما يبديه المندوبون الرسميون من الآراء ، بينما نجد كتابا وفنانين وعلماء وفلاسفة ، في حكم المواطنين العالميين ، فهم بنبوغهم الخاص يسبقون الحكومات والاشخاص شوطا بعيداً ، فنحن بحاجة اليهم ليقودوا تفكيرنا ، ويوضحوا لنا اهدافنا العامة ، بتعيين السبل التي يجب ان نسلكها للوصول الى الاهداف » .

وبعد ثلاثة اشهر ، تلقى المؤلف خطابا آخر من باريز نورد تعريب بعض فقراته :

منظمة الاونسكو

رقم ٧٨٩٥٦ - و/د/ج في ١٩٤٩/٣/٨

السيد الدكتور ميشيل الله ويردي - دمشق

اشكركم لكتابكم المؤرخ في ١٩٤٩/٢/١٤ ، ولارساليتكم المحبوبة ، نسخ محاضرتكم المسماة « الموسيقى في بناء السلام » .

وكما فعل قبلي الدكتور هكسلي ، اودّ ان أعرب لكم عن الاهتمام التام الذي أثاره عملكم لدى الاونسكو ، فأنا أول من يعترف بسموّ شأنه ، وأرجو يا سيدي الدكتور ، أن تقبلوا تأكيد فائق اعتباري .

جيم توريس بوده
المدير العام

ولقد أثبتنا في الجانب الأيسر من الكتاب ، ترجمة « الموسيقى في بناء السلام » الى الانكليزية والافرنسية ، التي قامت بها ادارة الاونسكو ، شاكرين لهذه المنظمة اهتمامها بعملنا ، وآملين ان تفوز بتحقيق ما أشارت إليه ، فليس على الهمة القعساء أمرٌ مستحيل .

ونختتم الكلام عن هذه المحاضرة بنبذة للاستاذ الموسيقار الشهير السيد متري المر ، من خطابه الى المؤلف المؤرخ في ١٩٤٩/٢/١٤ ، قال :

«لقد كلفتَ نفسك عناء كبيراً من أجل المحاضرة التي ألقيتها في الاونسكو والتي نالت في وقتها استحساناً كبيراً ، وقد استلمتُ النسخة التي تكرمتَ بها منذ اسبوعين وأيقن أيها الصديق ، أنني بين الشغل المتواصل والانحراف الذي طرأ على صحتي في الآونة الأخيرة ، لم أكن بالناسي تلك القطعة الثمينة ، حتى رأيتُ أحسن فرصة لمطالعتها وأنا في فراش المرض ، وقد تكون سبباً لزواله ، لأنني شعرتُ بلذة نفسية فائقة ، عاودني بعدها النشاط ، فرأيتُ ان أوافيك بشكري من أجل الجهد الذي بذلته في سبيل محاضرتك النفيسة ، حتى جاءت آية في حسن السبك والابداع والتصوير الحقيقي لأمور قلّ من فاز بمعالجتها من الموسيقيين الشرقيين فوزك بها ، فمن صميم فؤادي أهنئك بهذا النجاح الباهر ، وأدعو لك بالتوفيق المستمر ، والتقدير الواجب ، ليزداد نشاطك خدمة للفن » .

متري المر

• الكونت فولك برنادوت وسيط الامم المتحدة

يجيء قبيل مصرعه إيصال الكتاب الى مؤسسة نوبل ، واللجنة ترسل قانونها الى المؤلف وترى أن الترجمة الى الانكليزية او الافرنسية تسهل عمل المحكمين

ملخص الخطاب الوارد من مؤسسة نوبل الى المؤلف

ستوكهولم ، في ١٣ تشرين الاول ١٩٤٨

السيد العزيز ميشيل الله ويردي ، دمشق

أخذنا بمزيد الاهتمام تحريركم رقم ٢٠ ايلول المتعلق بكتابكم « فلسفة الموسيقي الشرقية » باللغة العربية ، وقد استلمنا نسخته مشفوعةً بخط الكونت برنادوت ، ونودُّ أن نعرب لكم عن خالص امتناننا وتقديرنا لتلطفكم بارسال هذه الهدية التي حُفظت في مكتبة المؤسسة كذكرى ثمينة .

أما بشأن عملكم ، فاننا نستند إلى قانون المؤسسة الذي ارسلناه إليكم ، ومنه تعلمون من لهم حق الاقتراح والترشيح لاحدى الجوائز ، وتأكدوا أنه حينما يُقدَّم كتابكم بالطريقة المرسومة ، وفاقاً لوصية الفرد نوبل ، سينال كل الالتفات الذي يستحقه ، وفي هذه الحال نرى ان ترجمته الى الانكليزية او الافرنسية تسهل جداً عمل المحكمين .

مؤسسة نوبل

ليف برونس نيلس ك. ستاهله

ثم تناول المؤلف كتاباً آخر من مؤسسة نوبل مؤرخا في ١٩٤٩/٣/٣ يشير الى ارسال محاضرة «الموسيقى في بناء السلام» الى لجنة نوبل للسلام في البرلمان النروجي ويشرح معلومات اضافية عن إجراء المعاملات القانونية .

والآن ، وقد بلغ المؤلف منتصف هذه الطريق ، وإكمالها متعلق بسواه ، ننتظر ما ستبذله الأمة العربية والحكومة السورية ، من النشاط والسعي الحثيث ، حتى تنال شرف هذه الجائزة ، دليلاً على ما للفكر العربي من أثر في خدمة البشرية ، و « قل انتظروا إنا منتظرون »

تعريب تهنئة العالم الاختصاصي، المستشرق البريطاني الدكتور هنري جورج فارمر، ممثل انكلترا في مؤتمر الموسيقى بالقاهرة سنة ١٩٣٢

الدكتور هنري جورج فارمر

دار السلام ـ سترلنغ درايف
برسدن ـ سكوتلاند

في ٢/١٠/١٩٤٨

السيد ميخائيل الله ويردي دمشق ـ سورية

سيدي العزيز !

انني أقرأ الآن كتابكم الذي حسُنَ إخراجاً وامتاز تأليفا ، « فلسفة الموسيقى الشرقية » وقد وصل منذ أيام ، فما وسعني وأنا مستغرقٌ في قراءته ، إلا أن اكتب اليكم ، ليس لأشكر تلطفكم وكريم تفكيركم بارساله اليَّ فحسب ، بل بصورة خاصة لأهنئكم على هذه الدراسة المجهدة .

وإنني كشخصٍ قضى معظم حياته في دراسة الموسيقى العربية ، أدرك جيداً كم من الفكر الثاقب ، وساعات الصبر الطويلة ، يقتضي أن يُبذل للوصول بعمل من هذا النوع إلى نتيجة مرضية ، فأرجو بحرارة ان معالجتكم هـذا الموضوع الشديد الصعوبة، بهذه الطريقة الوافية، ستضمن لكم المجد والثناء اللذين تستحقونهما بأعظم جدارة .

وأكرر شكري على تلطفكم بارسال كتابكم إليَّ ، آملاً لكم كل نجاح به .

وانني أبقى ـ المخلص لكم جداً
هنري جورج فارمر

الكلمة التي وجهها إلى المؤلف ، حضرة العالم الفاضل

المونسنيور يوحنا مارون رئيس لجنة شهر الاونسكو

« لقد كنتُ سعيداً جداً ان ارى ابن بلادي يخصص معظم جهوده للتنقيب في موضوع خاص له صدى بعيد في عالم الفن والثقافة ، وكم سررتُ بتقدير الاجانب لهذه الجهود ، وبخاصة السيد هكسلي » . بيروت في ٢٩/١٢/١٩٤٨

كلمة «معهد فؤاد الاول للموسيقى العربية» العامر

القاهرة في ١٩٤٨/١٢/١١ — رقم القيد ٩٠٥

حضرة المحترم الاستاذ ميشيل الله ويردي

بعد التحية ، تلقيتُ بمزيد الشكر خطاب حضرتكم ومعه النسخة التي تفضلتم باهدائها لمكتبة المعهد من كتابكم النفيس « فلسفة الموسيقى الشرقية » الذي عنيتم بوضعه ونشره ، ووُفقتم الى ما امتاز به من جمال الطبع والاخراج ، وحسن التنسيق والتبويب ، وهو ولا شك ثمرة جهد متصل ، ودراسة واسعة ، وبحث دقيق ، ويُعدُّ من خير ما تزوَّد به ثروة المكتبة الموسيقية العربية .

وختاماً أثني على همتكم ونشاطكم وغيرتكم الصادقة على الموسيقى الشرقية ، وأرجو لمؤلفكم القيم مايستحقه من الرواج والانتشار ، وتقبلوا مع خالص عبارات التقدير ، أطيب التحية وفائق الاحترام .

رئيس المعهد
مصطفى رضا
يوسف كركور
فهمي

تعريب كلمة العلامة الدكتور بارد ضودج ، رئيس جامعة بيروت الاميركية

برنستون ، الولايات المتحدة
في ٢٩ تشرين اول ١٩٤٨

عزيزي السيد الله ويردي ،

اشكركم جداً لارسالكم الي نسخة من كتابكم القيم (فلسفة الموسيقى الشرقية) وانني اهنئكم حقا على هذه الدراسة المفيدة النادرة ، وعلى إخراجها بهذا الشكل الجميل . وسوف اسأل بعض الخبراء في هذه البلاد عما يجب اجراؤه بشأن هذا الكتاب ، ويقيني ان ترجمته الى الافرنسية او الانكليزية فكرة ممتازة الا انها تستلزم جهداً عظيما ، لندرة الذين يعرفون هنا اللغة العربية مع الموسيقى ، بدرجة تمكنهم من تحقيق هذا المشروع باتقان ؛ فأفضل حل- على ما أرى ، هو الاتفاق مع شخص يجيد الافرنسية او الانكليزية ، ليعاونكم على ترجمته في دمشق ، كي تكونوا واثقين من صحة نقل الاصطلاحات الفنية ، وهذا يتطلب وقتا وجهداً لان الموضوع شديد الدقة ؛ وانني اتمنى لكم التوفيق .

المخلص
بايرد ضودج

مقدمة سعادة النائب الكريم ، زعيم الشباب ، ونصير الفن ،

فخري بك البارودي

مؤلف « معجم الموسيقى » ورئيس المعهد الموسيقي الشرقي بدمشق

كتاب فلسفة الموسيقى الشرقية

يبدأ الكتاب النادر حياته بين أفراد أقل من القليل، ثم تثبت أصوله في الأرض حيناً بعد حين ، حتى يملأ المسامع والأذهان ، لأنه يمتاز بآراء قلَّ أن خطرت ببال ، ويدعو الى غايات بعيدة عن متناول الأكثرية ككتاب - فلسفة الموسيقى الشرقية - الذي يرفع المستوى الثقافي العام ، ويبشر بمذهب فني جديد ، فلا عجب من عقبات يلقاها في بادىء الأمر ، لأنه يستبق بروح وثابة عصراً تسوده المادة ، فلا يهتم به الآن إلا كل من تعالت ثقافته وسمت روحه الى واسع المعرفة ، وقد يكون من الصعب الالمام به واخراج ما فيه من الأفكار الى حيّز التنفيذ ، لتأتي بفائدة مادية تساعد على انتشارها ، فتذليل هذه الصعاب عنوان حيوية الأمم ودليل نهضتها ، والفنون ليست من الكماليات كما يتوهم بعضهم ، بل ضرورات ماسة تحدو الناس الى تلمس الابداع والابتكار ، لا سيما اذا كانت مبنية على أسس علمية ، كما اثبت هذا الكتاب الذي حلَّ كثيراً من معضلات الموسيقى وأكمل من نقائصها ، وبيّن عظمتها بجلاء ، وبشّر بتوحيد لغتها في العالم ، فهو أثر بكرٌ يسربل صاحبه بالمجد والثناء ، كما قال العالم المتخصص والمستشرق الشهير الدكتور هنري فارمر .

واذا لم يكن بين موسيقيي هذا العصر الا نفرٌ قليل ممن يدركون عظمة الموسيقى العربية ويستكنهون اسرارها ، فانهم في الجيل القادم سيكونون أندر من النادر ، لانصراف الناس أفراداً وجماعات عن هذا الفن ، الا اذا قدّر لأبنائنا ان يتخرجوا من معهد موسيقي عالٍ يتوفر على خلق جيل موسيقي متين ، يمكنه فهمُ الابحاث التي يحويها هذا الأثر النفيس ، لأن تشعب الموسيقى وكثرة العلوم المزدحمة فيها لا تمكّنُ المرء من الالمام بفروعها كافة ما لم تُزوّد مكتبة هذا الفن بكتب مفصلة تفي بالقصد ؛ واني لأتنبأ أن هـذا الكتاب في طبعته الآتية سيكون أوفى وأتم ، نظراً لما سيتداركه المؤلف من نقص أو زيادة ، ورحم الله العماد الأصفهاني القائل :

« رأيت أنه لايكتب إنسان كتابا في يومه الا قال في غده، لو غُيّر هذا لكان أحسن ولو زيد كذا لكان يُستحسن ، ولو قُدّم هذا لكان أفضل ، ولو تُرك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليلٌ على استيلاء النقص على جملة البشر».

وقد كان من حظ العرب الذين يفخرون بخدمة العلم والفن ، ان هذا السفر النفيس كُتب بلغتهم، فواجبٌ عليهم ان يحملوا هذا المشعل ويُنيروا به الأقطار، وكم نكون مقصرين اذا تقاعسنا عن أداء هذا الواجب ، وتربثنا ريثما تنتشر أنواره في الغرب ، ثم نقلناها عنه كثقافة عليا ، إن هذا الاهمال يقتل في أبنائنا النبوغ ، ويبعث على اليأس والملل ، لذلك أناشد اخواني على تنائي الديار ان يهبوا الى نشر هذه التحفة القيمة ، فهي فتحٌ في الفن والشعر والرياضيات والفيزياء ، ودليلٌ قاطع على رقيّ العروبة وكفاءتها ، بل فخرٌ لأبنائها يوم توزن المواهب وتُستعرض الأفكار.

والنجم تستصغر الابصار صورته والذنب للطرف لا للنجم في الصغرِ (المعري)

وبما انني متوفر على دراسة هذا الفن وخدمته منذ ثلاثين سنة ، وقد ألفتُ « معجم الموسيقى » وهو الآن قيد الطبع ، وعانيت في هذه السبيل ما عانيت ، لقلة المصادر وتضارب الموضوعات ، ولافتقار المكتبة العربية الى كتاب شامل بهذا الصدد ، أستطيع أن أقدر بحقٍ مبلغ الجهد المضني والعناء الوافر ، الذي تكبده المؤلف في إخراج هذا السفر النادر ، وأحثُّ كل حكومة ، وكل مفكر ، على نشره وتعميمه ، وتقدير صاحبه ، الذي خطّ للعلم والفن ، بيدٍ رشيقة وفكر ثاقب، أحلى وأمتع الفصول ، فلا مراء اذا ذكره العارفون بألطف وأرق ما يُذكر به عالمٌ متفنن وأديب لامع، وهبَ للعالم خيرَ ما في قلبه، وأبهج ما فاضت به نفسٌ مطمئنة من ترف روحي .

ولكم وددتُ أن أكون غنياً لأوزّع من هذا الكتاب ألوفاً على المتفننين والأدباء ، أو صاحبَ سلطةٍ لأقدّم لمؤلفه الاستاذ ميخائيل خليل الله ويردي ، جزاء وفاقاً كلَّ ما يستحقه من مؤازرة وتقدير ، ولكنني سلّيتُ نفسي عن هذه الأماني تاركاً تحقيقها للمسؤولين، وهنأته بالعاطفة الصادقة، بعبارات من أزهار قلبي قائلاً له :

« سوف يأتي زمن يعلم فيه الناس أنك رسول الفن الجميل ، الذي تسمو بآياته الامم وتستنير الشعوب ، فتلقى أوفر نصيب من القدر والاكرام ، وكفاك الآن من الفخر الذي لا يزول ، أن تُدعى - مؤلف فلسفة الموسيقى - هذا الكتاب العالمي ، الذي يخلد ذكرك بين من خدموا الفكر الانساني ، ويبقى عزاً لأمتك ووطنك الى الأبد » ويرحم الله ابا الطيب المتنبي حيث قال :

لا خيلَ عندك تُهديها ولا مالُ فليُسعدِ النطقُ ان لم تُسعدِ الحالُ

دمشق ، في ١٩٤٩/٩/٧ محمد فخري البارودي

في شتاء ١٩٤٩ حضر الى دمشق المستشرق العلامة الدكتور الفريد غيليوم عميد كلية الدراسات الشرقية والافريقية في جامعة لندن، موفداً من مجلس الثقافة البريطاني، لالقاء محاضرات بالعربية في عواصم الشرق الاوسط، وقد تلطف بزيارة المؤلف في منزله، حيث تلاقى مع غبطة بطريرك الروم الارثوذكس السيد الكسندروس الثالث، وقد وعد الدكتور غيليوم، بعد اطلاعه على خلاصة هذا الكتاب، بالسعي لترجمته الى الانكليزية.

وهاك تعريب ملخص الخطاب الذي ارسله الى المؤلف، غب عودته الى لندن:

جامعة لندن - كلية الدراسات الشرقية والافريقية

رقم اج/ب م س/١٢ في ٢٢ نيسان ١٩٤٩

عزيزي الدكتور اللهويردي،

شكراً جزيلاً لخطابكم الذي وصلني وانا منصرف الى فرصة الفصح، اما نسخة مؤلفكم الذي لا يقدر بثمن، المرسلة اليّ بواسطة مجلس الثقافة البريطاني، فلم تصل حتى اليوم، ولكنني أنبئتُ انه صادف تقديراً عاماً لدى الخبراء، لانه يلقي نوراً على كثير من مسائل الموسيقى العربية، وعلاقتها بالغربية.

اما الناشرون فقد تهيبوا الموقف، لان الكتاب ذو طبيعة خاصة، فموضوع فني خطير كهذا، يتطلب خبيراً متخصصاً يتقن العربية، عدا الوقت الطويل الذي تستلزمه الترجمة ونفقات الطباعة، وهي الآن مرتفعة.

ولكني لا اذهب الى الظن ان العالم الغربي سيظل محروماً هذا الاثر الثمين، واعتقد انه اذا هيأتم ترجمة ملخصه الى الانكليزية، فان الناشرين يتشجعون ويأخذون على عاتقهم مسؤولية الطباعة، وانني مستعد ان اقوم بسرور باعادة النظر في الترجمة، لانني اعلم من كتابتي بالعربية، مقدار الصعوبة التي يعانيها كل من يريد ايضاح فكرته بلغة اجنبية، بحرية وجلاء، ككاتب من أبنائها.

مع اوفر الاجلال والاكرام لصاحب الغبطة البطريرك، الذي تشرفت بالتعرف اليه في منزلكم.

المخلص لكم

الفريد غيليوم

مقدمة اديب المطابع « العصامي » الاستاذ وجيه بيضون

صاحب مجلتي « الانسانية » و « كل جديد »

ومطابع « ابن زيدون » الروتوغراف والتيبوغراف

الذي تولى طباعة هذا الكتاب والاشراف على إخراجه

ولعتُ بالموسيقى ، منذ نعومة الاظفار ، وازداد هذا الولع على الايام ، حتى انني عالجت بعض آلاتها ، واجمعت على وهب الحياة اليها ؛ وكانت اجمل الساعات عندي ، تلك التي اجلس فيها الى العود محتضنا ، او أحتمل الكمان مرتفقاً ، أعيد الدرس ، واصل بينه وبين الحس ، فينقطع ما بيني وبين العالم في جو معبق بالنشوة موّار بما يشبه الوحي ؛ وما أزال حتى الآن اجهل مردّ هذا الولع الشديد ، وما ازال اعلله باستغراق الألم في روحي ، وبطول اختلافي الى المسارح واختلاطي باهل الفن ، وبنزعات خفية تطلب العوض عمــا تشعر به من نقص وحرمان ، إلا انني اغلّب على هذه العوامل نزعتي الادبية ، المكبوتة في اول عهدها ، تحاول الانبثاق في اية ناحية من النواحي الفنية . وهل الموسيقى والادب والتصوير وما اليها من فنون الا اسرة واحدة ، متشابهة في رسالتها ، وهل الموسيقى الا الادب صامتاً ، وهل وظيفة ابنائها إلا ان يحملوا الينا قلوبهم وارواحهم وحياً على اصوات الحانهم ، شأن المصور في الوانه ، والشاعر في قريضه ؟

ولكن الظروف صرفتني عن الموسيقى لتغريني بالادب وتقربني منه ، فكان لي من ذلك بعض العوض ؛ ولم يكن انصرافي الا انصراف العاشق حيل بينه وبين المحب ، فهو ابداً يتنسم اخباره ، ويترصد اسراره ، ويلتمس آثاره .

واذا كنت اليوم قاصراً في الموسيقى علماً وعملا ، فما انا بجاهل الكثير من فضلها ، عن طريق الادب وعلم النفس والاجتماع .

فالموسيقى من مادة الشعور والعاطفة والروح ، لانها وليدة الاعجاب وترجمان الارواح وتعبيرُها ، وصدى النفوس وخفاياها ، ومزيتها عن غيرها من الفنون ، انها افكار تعجز كلُّ حيلة عن ترجمة معانيها .

وهي تتعدى الالحان وتجوزها لتشيع في كل تناسب وجمال ، فالحركات الجميلة ، والوجوه الصبيحة ، والورود الناهدة ، كل اولئك ايضا موسيقى الانظار والشعور .

وأثرها في الافراد والجماعات قوي حقّ القوة ، عميق غاية العمق، وبحسب هذا الاثر من القدر ، ما رمزت اليه امة الاغريق ، في عبادتها لآلهتها السبع ومرجعهم جميعاً الى الفن ، واسمهم الجامع هو « الموسيقى » ؛ ومن اساطيرها ان « اورذ » اراد ان يبني قصراً ، فراح يغني ، فتواردت الحجارة من كل صوب مصطفة في نسق ونظام ، بعضها فوق بعض ، الى ان تألف منها القصر الجميل .

وتكلم « إخوان الصفاء » عن أثر الموسيقى في النفس والاخلاق فصرحوا ان « من النغمات والاصوات ما يحرك النفوس نحو الاعمال الشاقة وينشطها ويقوي عزماتها ، وهي الالحان المشجية التي تستعمل في الحروب ، ولا سيما اذا غُنّي معها بابيات موزونة... فمن اجل هذا كانت الالحان . والموسيقى تستعمل عند كل الامم في الحزن والسرور ، وتارة في بيوت العبادة والاسواق ، وعند الراحة والتعب ، ويستعملها الرجال والنساء والعلماء وغيرهم... وتأثيراتها في المستمعين مختلفة الانواع ولذة النفوس منها وسرورها بها تكون بحسب مراتبها في المعارف ، وبحسب معشوقاتها المألوفة من المحاسن » .

وبعد ، فاذا انا تحدثت عن كتاب « فلسفة الموسيقى الشرقية » للصديق الاستاذ العليم ميشيل الله ويردي ، وقد كلفت بمراجعته مرات وهو تحت الطبع كلمة كلمة ، فانني لأتحدث كأديب تذوّق الجمال ، وإنك لواجدهُ في هـذا الكتاب ، في كل باب ، باسلوب غنائي يستهويك ، فاذا خلصت من بحث الانغام ، الى بحث التوزين والايقاع في الشعر ، وهو مما يسوغ لي ان أدلي برأيي فيه ، تمثلتَ كيف يخرج المتفنن الموهوب ، بالمتعارف المحدود ، الى فلك لا يحدُّ مداه ، ولمستَ السبب الذي من اجله دلت كلمة الفن ، بحكم الطبيعة ، على الحرية والانطلاق ؛ وهذا ما يجعلني الحُّ على القارىء الكريم ، أن يطالع صفحات هذا السفر ، بتؤدة وصبر ، ففيه والله افتنان ، وفيه انتظام ، وفي كل صفحة فوائد آخذٌ بعضها برقاب بعض ، فليس يصحُّ ان تُقطع حلقات هذا التسلسل بالتنقل في المطالعة على الهوى ، كالطير من فنن الى فنن .

ولسوف تتبين انك تلقاء مؤلف فريد بأسلوبه ، غزير بمادته ، هو كالنبع المتدفق ، يندفع سيلاً ، مستقلاً تفكيرك على صفحاته ، مستأثراً بخالص اعجابك .

ولستُ بمتعرض ههنا الى الناحية العلمية او الفنية فيما انتظمتْ عليه من قواعد واصول في الرياضيات والفيزياء وما الى ذلك مما اجهله ، وقد لا يفوز بادراكه

الكثيرون ، وانما اجتزىء بالحديث عن ناحية خاصة أراها واجبا مفترضا عليّ ، تلك الناحية هي الاخراج والطباعة وعلاقتها بشخصية المؤلف الفاضل .

ففي الكتاب جهد لا يقوى على مثله ولا يعرف مبلغه الا من عانى مثل ما عانى مؤلفه ؛ جهدٌ في التأليف استغرق عشر سنوات كاملات تخللتها رحلات الى العواصم للاستقصاء والبحث .

وجهدٌ في الوضع وما يقتضيه من تحوير وتبديل واستزادة وحذف ، ومن تنميق وتبييض وتسجيل .

وجهدٌ في الطبع والاخراج ، يبذله صاحب كتاب قلَّ مثله بين المؤلفين ، فهو يرافقنا في المطبعة معظم النهار ، مختلطاً بالعمال ، يعينهم على التصحيح والترتيب ويحمسهم الى الانتاج ، ولا يدعُ ناحية تفلت من عنايته . وكان يتأبط كل مساء رواميز التصحيح ليقضي الليل في المراجعة والتنقيح . وهو ذوّاق يستبدل ويشعث ما شاء الى ان يستقيم له ما اراد ، وليس بتركِ تعب هذا الذي يصححه العمال دون بديل من إحسان . وربما اتلف الملزمة والاثنتين اذا ما عثر بعد الطبع على ما ينكره علمه او ذوقه .

وهو بين فترات العمل ، تجده عند الخطاط يستكتب ، او لدى معمل الزنكوغراف يعنى بالرواسم ، او في مكتبه الخاص يضع تصميات السلالم واللوحات الموسيقية ، ثم يسوّيها كأقدر راسم او مهندس .

فاذا انتهى اليك بعدئذ ان الاستاذ الله ويردي ساهم بتأسيس أهم الاندية الموسيقية وادارتها ، وهو يقرأ النوطة ويعزفها كأنه يطالع في كتاب ، ثم انه أديب معروف ، وشاعر له في القريض قصائد من عيون الشعر ، هاوٍ للطوابع ملمّ بفنها ، ومصوّر يخرج الحوادث التاريخية والمناظر الطبيعية ، ورياضي جلّى على الكثيرين ، ولطالما استعانت الحكومة بخبرته ، الى غير ذلك مما لا يقوى على مثله غيره ؛ لأن مثله قليل في بلادنا ، اذا علمت هذا كله فلا شك انك قادر لشخصيته ، معجب بسعة رحابها .

جاءني يوم اعتزم طبع مؤلفه الكبير يستنصحني ، فقلتُ بعد إطراقة طويلة : انك تلقاء امرين لا ثالث لهما ، فان كنت طالب ربح مادي فعملك في هـذا البلد الى خســـار ؛ واذا كنتَ تستطيع المجازفة شأن المقامر ، او العاشق المغامر ، فأنت وعملك ، أقبلْ عليه يا صاح دون تردد !

وابتسم ابتسامته الذكية ثم قال : رضيت خسارَ المقامر ومغامرةَ العاشق ؛ ان لي من توفية الواجب خير العوض ، فما انا ممن لم « يسيروا في الارض » ...

لقد انفق ، احسن الله اليه وعوّض عليه ، ما كان يكفيه تشييد عمارة ينتفع بريعها ؛ وكان يمكنه ان يوفر وقته وماله لينفقها فيما هو أجدى مادة ، ولكنه آثر الفضلى ، آثر الفن الذي تعشقه فوهبه أيقظ اوقاته وخير جَنيه ، وهذا هو الشذوذ المبارك الذي لا حياة للامم بغيره ، ولا قِبل الا للنوابغ بأمره .

وإذا انا هنأت صاحب هذا الاثر الجليل ، ثم هنأت عالم الفكر بها معا ، فلأنني سلخت عمري في المطابع ، متصلاً بالحياة الفكرية ؛ ولطالما آلمني أن لا أحضر من مواليدها الا السقط الشائه ، او الناحل التافه ، مما يتنزل بمستوانا العقلي الى أحط دركات الانتاج ، ويجعل المهواة سحيقة بيننا وبين الامم المتقدمة .

وكتاب « فلسفة الموسيقى الشرقية » بما شاع فيه من روح الابداع والابتكار ، والحسر عن وجه العروبة الاصيل في ثقافة الفنون ، سينعم بالتفرد الى أجل بعيد ، ويحظى بما يستحق من تخليد ، وسيبقى أحد الادلة الناهضة على العبقرية الفنية ، في الامة السورية العربية ؟

دمشق ١٩٤٨ وجيه بيضون

حاشية : يدلي احدنا برأيه معتقداً فيه الاشراف على الغاية ، الا انه لا يكاد يجوز بعض الزمن ، حتى يرى ما لم يكن قد رآه من قبل ؛ فاما أثبت وزاد ، وإما أنكر وحوّر ؛ ذلك لأن للزمن نفسه حكمه ايضا ؛ والمنصف من آخى بين حكمه وحكم غده ، ليخرج بالنتيجة السديدة التي لا تبليها الايام .

وهذا ما وقع لي ، قدّمت ما قدمت لهذا السفر النفيس الراقي في طبعته الأولى ثم عدت الآن الى ما أثبتُّ ، فرأيتني مقصراً ، لم أفه حقه ، ولم يجرِ قلمي من صاحبه بما يستحقه ؛ بل رأيتني مدعواً الى دعوة المسؤولين والقادرين في « معارفنا » و «حكومتنا» الى تعميم مطالعته ونشر رسالته ، لا سيما انه لم يقتصر على فن الموسيقى فحسب ، بل انتظم جملة العلوم المتعلقة بها . وهل المكافأة الا الكفاء ؟ وهل في أثر مؤلفنا الا المأثرة التي ينبغي ان تُقابل بها العبقرية والتضحية والابداع ؟

ألا إن حياة العلم والفن وقف على التأييد والعطف والتجاوب . وكذلك حياة الامم ، فهي لا ترقى ولا تخلد الا بحياة الخالدين من نوابغها والموهوبين فيها ، فلنثبت إذن اننا اهل للحياة ، بعرفاننا حقّ الحياة الفكرية ، وحق زعمائها . و . ب

كتاب غبطة البطريرك العلامة السيد مكسيموس الرابع الجزيل الاحترام

عين تراز ، في ٢ ت١ ١٩٤٨ سجل ٢ رقم ٣٥٣

حضرة الابن العزيز السيد ميخائيل الله ويردي المحترم ، دمشق

السلام والدعاء والبركة الرسولية .

نشكركم على هديتكم القيمة « فلسفة الموسيقى الشرقية ، في اسرار الفن العربي » وقدرنا الجهود الجبارة التي بذلتموها في جميع مسائل الموسيقى على اختلاف انواعها فجاء كتابكم آية في هذا الفن الجميل ، مما يدلُّ على روح كريمة وعبقرية فائقة . والموسيقى مثل الادب والتصوير ، هي فن ينهض بالنفس البشرية الى خالقها ، ويجعلها تترنم بمديح كمالاته الالهية . فأتمنى لكتابكم الثمين انتشاراً بين عارفي ومقدري هذا الفن ، وهذا المؤلف كما قيل عنه « فريد باسلوبه غزير بمادته ، فهو كالسيل المتدفق »

اطلب لكم من الله ان يجزل الثواب على جهودكم ، فيما نكرر عليكم شكرنا واعجابنا وتقديرنا ، مع بركتنا الابوية .

مكسيموس الرابع

بطريرك انطاكية والاسكندرية واورشليم وسائر المشرق

كتاب حضرة شاعر الارز العلامة الكبير شبلي بك ملاط

بيروت ، في ٢٣ شباط ١٩٤٩

حضرة الاستاذ الكبير العلامة المحترم ، ميخائيل خليل الله ويردي

مؤلف فلسفة الموسيقى الشرقية

ابدأ بشكرك على تلطفك باهدائك الي مؤلفك الجامع الشامل النفيس ، فهو – ولا اغالي اذا قلتُ انه – لؤلؤة صافية ثمينة لم يسبق لجيد هذا الشرق ان أصاب مثلها ، ومشى بها مختالا بين من كتب وألف من عظماء الكتاب والمؤلفين ، خلال القرون العابرة ، فانه نسيج وحده ، لا يجاريك ولن يجاريك في اسلوبه وموضاعاته مجارٍ ، في صحة السبك وسعة الاطلاع ، وسلامة الذوق ، وبما يشيع فيه من « روح الابداع والابتكار » على حدّ ما قاله الاستاذ العصامي وجيه بيضون في مقدمته .

أثابك الله على جهادك نعم الثواب ، وأبقاك مفخرةً للامة العربية ، أخي .

شبلي ملاط

كلمة الاستاذ الموسيقار السيد محمد فخري

شيخ الهواة في الاسكندرية ، ومؤلف الكثير من الالحان والمقالات الفنية

الاسكندرية ، في ١٩٤٩/٧/١٩

حضرة الموسيقار الكبير السيد ميشيل الله ويردي حفظه الله ،

ما كنت أتوقع وقد سمعت عن كتابك (فلسفة الموسيقى الشرقية) إلا ان يكون كتلك الكتب التي تطالعنا بهـا المطابع بين الحين والآخر ، ولكني عند اطلاعي عليه بعد ان اكرمتني باهداء نسخة منه الي ، لم املك نفسي من الدهشة بل من الذهول ؛ عجباً أهذا المجهود الجبار مما يقوى عليه فردٌ واحد ؟ هل يوجد بيننا نحن الشرقيين من يقبل ان يضحي بما ضحيتَ من مال عن طيب خاطر ، وان يتحمل ما تحملتَ من متاعب ، وان يصبر السنين الطويلة يقضيها في البحث والاستقصاء ، كل ذلك في سبيل موسيقاه ؟

أيوجد بيننا العالِم الفذُّ الذي يستطيع ان يُخرج مثل هذا الكتاب ؟

نعم ، فلأنتَ هو هذا الرجل ، دفعك ايمانك العميق بعبقرية موسيقاك ، واخلاصك المتناهي لها، وغيرتك الشديدة عليها، ان تكافح بلا ملل وتجاهد بلا كلل وتسعى الى العواصم تطلع وتواصل الليل بالنهار في الدرس والفحص ، ثم تخرج للعالم الشرقي كتاباً هو المفخرة بل المعجزة الفنية في القرن العشرين ؛ أسلوب سلس ، دقة في البحث ، تعمق وتوسع في شرح النظريات الفنية والعلمية ، هذه هي بعض مزايا كتابك القيم بل سفرك النفيس ، الذي ألممت فيه الالمام التام بكل شاردة وواردة في الفن ، حجتك العلم الغزير ، وسلاحك المعرفة وسعة الاطلاع .

يا صديقي الكريم ، انت بحق، كما قال معالي وزير المعارف السورية « مؤلف من نسيج خاص » و كتابك فريدٌ في بابه ، وحيدٌ في اسلوبه وشروحه ومعلوماته .

لقد قدَّمتَ للعالم الشرقي خدمةً جليلة ارجو ان تقدَّر ، فيجد الكتاب ما يستحق من رواج حتى يعمَّ نفعه ، اما أنتَ فلكَ ان تطمئن على أنك أدَّيت الرسالة التي آليت على نفسك أداءها ، أتمَّ وأوفى تأدية ، فالله يجزيك عنا وعن الفن ، خير ما يجزي به عبادَه الصادقين المخلصين .

محمد فخري

ساعة المجد !

للكاتب الثقيف الدكتور جورج لباد

عضو مجمع الكتبة البرازيلي ، وعضو العصبة الاندلسية في سان پاولو
ورئيس أول حلقة موسيقية شرقية فيها

نطق الفيلسوف أوغسطينوس بحكمة فائقة اذ قال : « الساعة التي تخلو فيها من العمل يملؤها شغل عظيم » نعم ، هو يعني بالشغل العظيم ، أهمّ الواجبات وأقدسها ألا وهي ترقية المرء نفسه ، وعمله على إسعاد الناس ، وما شاكل من الغايات السامية.

وانني أستعير هذه العبارة ، لأشير الى أن الساعات التي خلا فيها مؤلف هذا الكتاب من أعماله الخاصة ، قد ملأها بعمل أدبي عظيم ، ليس فيه إسعاد الآخرين فحسب ، بل فيه تمجيد أمةٍ وفخر وطن ، بتجديد عهد كتبة العرب الألى ملأوا خزائن المكاتب ودور العلم بالدراسات العميقة ، والأبحاث الطريفة ، التي كانت أساساً لنظريات العلوم العصرية ، والمخترعات الصناعية والفنية ، بل أساساً لشهرة العرب في أنحاء المعمورة .

حقاً إن الشهرة غاية الأحياء ، ولا عمل في هذه الدنيا أشقّ من الشهرة القائمة على تخليد الاسم ، وقد تنتهي حياة الفرد قبل تسطير الحرف الاول من كلمة هذه « الشهرة » ، فاذا امعنا النظر في البشرية نرى كلاً من أبنائها يمرّ بدوره على مشبحة الحياة ، ويتخذ سبيلاً لبلوغ الشهرة تختلف عن سواه ، ولكن لا يخلد من أعمال السائرين على هذه الغبراء ، الا العمل العظيم الذي ينطبع أثره في نفوس الجبراء على اختلاف أجناسهم وأقاليمهم ؛ ولكلٍ هدفهُ في الحياة ، هذا يرغب بالمال ، فيجمعه لذاته وللذّاته ، فاذا أتى الموت قطع عليه كل صلة بما جمع ، وهذا يميل الى العلم ، ليحصل به على الرتب والالقاب قانعا بما كسب ؛ وذاك ترفعه الصنيعة والواسطة والتدليس ، عن غير استحقاق ، الى مراكز ودرجات من سلم الشهرة الموقتة ، فهو معرض ابداً للسقوط ؛ وآخر يزين له الغرور تقليد العلماء ، فيعمد بما أوتي من خبث وحيلة الى تضليل الناس بنشر الرخيص من الأدب والمبتذل من الآراء والبالي من المعلومات ، كل ذلك بقصد اكتساب الشهرة ؛ ولكن كل هذه الاساليب وما ماثلها من الوسائل العارضة لا تصل بهؤلاء جميعهم الى تسطير الحرف الاول من الشهرة الخالدة . اما انت يا من كتبتَ بقطرات روحك هذا السفر النفيس ، فقد كنتَ ذلك العالم النهيَ ، الذي رغب بالعلم للعلم ، وبالفن للفن ، ورغب عن تحصيل

الرتب والالقاب والاوسمة والدرجات بالصنيعة والتدجيل ، اذ كوّنت نفسك بنفسك ، وسطّرت ـ بيدك وعقلك وقلبك ـ ليس الحرف الاول من الشهرة بل كل حروفها ، وأنتَ لما تزل غضُّ الشباب ، تبسم لكَ الحياة بكل مافيها من سحر وفن وجمال ، وتضفر على هامك اكليل الغار وتاج الفخار ، لانك ربحت الشهرة بتضحياتك وعصير فكرك ، لا لنفسك ، بل لدمشق بلدك ، ولأمتك السورية ووطنك العربي الاكبر ، مستهدفاً نفع العالم أجمع .

لقد استعرضتُ كتابك « فلسفة الموسيقى الشرقية » وطالعتُ أكثر فصوله التي لا تحتاج الى كدّ الذهن وقدح الفكر فوجدتُني استعرض روحاً علمية جديدة وأدبا رفيعا صافياً ، لا يتضمن بذاته صوغ العبارات بالنقل والاستشهاد المألوف ، أدبا جامعا وعلما واسعا مبتكراً لم يُستبق ، يدلُّ بمجموعه على ولهك وشغفك بعبقرية « أوترپ » إلهة الموسيقى ، التي أنزلتها بسحر علمك وفنك من عليائها الى الارض ؛ فعملك تنطبق عليه هذه الاسطورة القديمة :

« قيل ان الآلهة ما فرغوا من شأن الخليقة حتى أعلنوا انهم سيقسمون الارض بين البشر ، فضربوا موعداً لذلك ، وما آنَ حتى وضع الزرّاع أيديهم على الحقول الممرعة ، واخـــذ التجار يمهدون القفار ويسلكون البحار ، واحتلَّ الرهبان منحدرات الجبال الصالحة لغرس الكروم ، وخصص الاشراف والمترفون أحراجا وغابات للصيد والنزهات ، واستولى الملوك على المضايق والجسور والخلجان لفرض الضرائب والمكوس ، أما الموسيقار فما كاد يُفلت من تأملاته الروحية العميقة حتى هبَّ يسعى ، وصل متأخراً فوجد كلاً قد فاز بنصيبه ، فراح يبكي حظه ويطالب بحصته ، ولكن ما الحيلة ، ولم يبقَ عند الآلهة شيء من الارض يُعطى ، فقالوا له :
ـ هلمَّ واسكن معنا في صفاء السماء الابدي ، تعالَ الينا كلما شئت فالباب ابداً مفتوحٌ أمامك ـ فقنع الموسيقار بما أصابه ، لانه بطبيعته غنيٌّ عن تكلف مشقة التصعيد في طبقات الجو وآفاق السماء ، فهو اذا شاء ، وخلا باله وسكن بلباله ، فان فكره الموحي ، وروحه السَّميا يستنزلان مجد السماء الى الارض » وقد قيل :

ساعة المجد تساوي حقبةً من دون مجدِ

فيا عزيزي ميشيل ! آمل أن تبذل الجهد لتعميم فكرتك وتحقيق أهدافك بطريقة عملية ، وإياك أن تتوهم أنه بمجرد بيع كمية من هذا الكتاب تدخل فكرتك في نفوس القراء ، وتحتل قلوبهم وتؤثر فيها ، حتى يصبحوا رُسل خير الى المجتمع كالخميرة للعجين ، إياك أن تتوهم ذلك ، لان سرّ كتابك لا يدركه الآن الا عددٌ

ضئيل من المتعلمين ، وعددٌ أقل من سواد الناس ، ليس في العالم العربي وحده بل في العالم كله ؛ نعم إن هذا برهانٌ قاطع على قوة أبحاثك وجدّتها وطرافتها ؛ إلا انك برغم سلاستك تحلق أحيانا وتسمو حتى تضطر أقوى مفكر ان يستجمع قواه العقلية ليجاريك. اذن حقق هدفك بتوجيه افكار أولي الامر في سورية الى تأسيس معهد موسيقي عالٍ ، يستقي طلابه من معين كتابك الفكرة المثالية ، لينقلوها صافية الى نفوس البشر التي تتطلب الراحة وهناءة البال ، فالناس كلهم يستطيبون الموسيقى الصحيحة الراقية ، وهكذا نصل الى هدفك الاسمى ، بواسطة لغة موسيقانا العربية ، حين تغدو بفضل نبوغك ، وصدق جهادك ، رأياً عالمياً ، وتترك « في الدنيا دوياً كأنما — تداول سمعَ المرء أنمُلهُ العشرُ »

سان باولو في ١٩٤٩/٤/٢٣ **جورج لباد**

كلمة الموسيقار اللامع الاستاذ ايليا سيمونيدس

بروتوبسالتي الكرسي الانطاكي ، وكوكب معهد القسطنطينية للموسيقى الكنائسية

حضرة الاستاذ العلامة السيد مخائيل الله ويردي الاكرم

إن هديتك الثمينة « فلسفة الموسيقى الشرقية » كانت موضوع دراسة لذيذة ، فتحت أمامي آفاق تفكير وتأمل عميق .

فقد أنعم المولى علي بمعرفة هذا الفن الجميل ، والترنم بانغامه الملائكية منذ زمن طويل ، واطلعتُ على أهم ما كتبه فلاسفة الموسيقى البزنطية والتركية وغيرهم ، فلم أجد لأبحاثك مثيلاً في الرفعة والاتساع ، والدقة والوضوح ، والتنظيم والابتكار.

ومع انني أخشى ان لا يدرك كثيرون أهمية عملك في وقت قريب ، لكنني واثق من انك ربحت المجد والخلود ، فأنت منظم علوم الموسيقى بالبراهين القاطعة ، وراسم الطريق المستقيم لتوحيد لغتها في العالم ، مما يؤدي الى تقارب الاذواق وتشييد السلام ، وليس هذا الشرف العلمي الفني بالشيء اليسير ، ولكنه بعض ما تستحق ، بالنسبة الى اهمية أبحاثك ، وسمو آرائك ، وعظيم اخلاصك . فأرجو من المولى ان يحفظك نوراً لهذا الفن ، وفخراً لعلمائه ، وأن يرشد كل أمة الى الانتفاع بجهدك الخالد ، وتقدير أتعابك الجليلة التي يعجز عن وصفها بياني ، مع شكري واعجابي .

دمشق ، في ٣ أيار سنة ١٩٤٩ **ايليا سيمونيدس**

كتاب يخدم السلام

للعالم الروحاني الاستاذ جورج فطيني

قائد عام في الكشاف الدولي (E D.F., C.T. № 297)

لا شك بأن كل ما في الحياة قائمٌ على أبحاث السلف الصالح ، وعلى ما نكسبه نحن في مضمار الجهاد ؛ فتصوير التطور الفكري وتنشيط القائمين به من أهم واجبات اهل الذكاء والاخلاص والحس الرهيف ، وتحدُّثي عن هذا الكتاب دليلُ إعجابي بالنقطة التي تدور حولها ابحاث المؤلف، قصْد الوصول الى السلام العالمي، تلك النقطة التي كثيراً ما سعى اليها الانبياء والفلاسفة والعظماء، ولكننا لم نزل في اول الطريق وهيهات ان نصل الى الغرض المنشود، مالم نخلص النيات في السعي اليه بايمان ومحبة.

وقد لاح لي أن هذا الكتاب يقوم على هذه الأسس ، فسررتُ باسلوبه الذي يثير اهتمام كل راغبٍ في المعرفة ومحب للاطلاع ولو لم يكن متخصصاً بالموسيقى ، وزاد في اعجابي انني أشعر بما للفنون من أثر بالغ في الحياة الاجتماعية ، حتى ان قدماء اليونان كانوا يعتبرون الموسيقى حلية العلماء وتاج الفلاسفة ، وكانوا يكرمون الالهة « إفترب ميز » Euterpe Muse ويحسبون أبطال الفن من انصاف الآلهة ، لذلك أرى من واجبي بصفتي القائد القديم للكشاف الدولي في سورية ، وأحد الاساتذة الذين قضوا دهراً في التعليم والتهذيب والتشبع من الأبحاث النفسية والعلوم الروحية ، أن أفصح عما تركه هذا الكتاب من أثر في نفسي، فهو بحرٌ زاخر ، وإن ما أدركته منه جعلني اعتقد أنه من أهمّ الكتب العالمية المفيدة ، فقد حلل المؤلف فيه نظريات الفن بتعمق عظيم كما شـــهد الخبراء ، وتوصل الى اظهار خفاياه ببيان بارع ، فأثبت وحدة الاصوات في الطبيعة وائتلافها حسب نظام رياضي أزلي ، ودعا الى توحيد لغة الموسيقى لتقريب الاذواق وبعث الهدوء في النفوس ، حتى تتمكن البشرية المضطربة من الصعود على درجات سلّم السلام بتؤدة وايقاع سليم .

واني على كثرة ما طالعتُ من كتب ومقالات بعدة لغات ، وما حضرتُ من محاضرات ومؤتمرات ، اثناء رحلاتي العديدة الى الديار الاوروبية ، لم أجد من بشر بامكان بناء الســـلام على أسس فنية ونظريات علمية ثابتة ، كما فعل مؤلف هذا

الكتاب ، فاذا كان العالم يتوق حقيقة الى الهدوء والاستقرار ، ويتطلب برغبة صادقة كل فكرة تؤدي الى السلام ، فما أجدره بدراسة هذا السفر النفيس ، ليتأكد من ان الفكرة التي تفرّد بها تستحق اعظم الاهتمام والتقدير . ولئن كانت فكرة الكشفية الدولية ، التي أسسها وترأسها المرحوم « اللورد روبرت بادن پاول » مدة نيف وثلاثين سنة ، والتي جاهدتُ كثيراً في نشر فوائدها وخدمة مبادئها ، وقيادة المنضوين تحت لوائها ، قد اعتبرت عاملاً في سبيل السلام ، ونال اثنان من كبار مؤيديها جائزة نوبل للسلام ، وهما الاستاذان : فريدريك پاسي وأرثر هندرسن ، فما أحق مؤلف « فلسفة الموسيقى » الذي هندس نظرياتها لخدمة السلام ، بمثل هذا المصير ، لأن السر في ابداع الفكرة وعرضها باسلوب علمي مقنع ، وطريقة عملية صريحة تجعل لها قوة العقيدة والايمان ، جرياً على خطة صاحب هذا الكتاب ، الذي شهد له معالي وزير المعارف السورية بقوله : « انه مؤلف من نسيج خاص » وصاحب رسالة أدّاها كأحسن ما تؤدّى الرسالات ، فحقق بشهادته البريئة نبوءة المرحوم الاستاذ اسكندر شلفون (ص ٣٢٠) الذي سبق منذ ربع قرن وبشّر بنبيّ من أنبياء الفن يقنع العالم بعظمة الموسيقى الشرقية ، وهل بعد هذه المعجزة الفريدة من حاجة الى برهان ؟ فالكتاب رائع البيان ، يشع بروحية ساطعة ووحي عالٍ ، ويكفي الاديب المنصف ان يتصفح كلمة المؤلف وهي اول الغيث ، ليدرك قوة سحره وصدق رسالته .

ولئن قيل ان المعاصرة حرمان ، فالسبب على ما أرى ليس في الحسد ، ولا في عدم تقدير الناس ، كما يحدث غالبا لكل مبدع ومجدد في أول أمره ، بل السر في طول الزمن اللازم لانتشار الآراء السامية وإخراجها عملياً الى حيز الوجود ، لا سيما اذا كانت هذه الآراء أعلى من المستوى الثقافي المعاصر .

ولكن بما أن عصرنا هذا يمتاز عن العصور السالفة بالسرعة ، أرجو أن تتضح الحقائق والقوى الكامنة في هذا السفر للناس جميعا ، بأقصر مدة ممكنة ، كي يستفيدوا من جهد المؤلف وشيّق أبحاثه ، مدّ الله بعمره ، ونفع البشرية بعلمه وفنه ، وهدانا جميعاً الى الوئام والسلام .

دمشق في ١٩٤٩/٨/١٤ — جورج ل. قطيني

Georges L. Katinis

عروس الفن

مقدمة شعرية ، مهداة الى مؤلف « فلسفة الموسيقى الشرقية »

من حضرة الشاعر الكبير الاستاذ انور العطار

إلى عبقري الفن ، ريحانة الفكر ... إلى العالم الباقي بآياته الغُرّ
تحيةُ إعجاب ، وإكبار شاعرٍ ... يرى الشعر أنغاماً تجلت بذا السفر

* * *

فيا زهرة الفن التي لا ينالها ... فناءٌ ، لأن الفن أبقى من العطر
منحتكِ قلبي وارتضيتُ بشدوه ... وليس لدى العشاق سلوى سوى الشعر
وعدّ بني الشعر الطروب بدلّه ... فأيقنتُ أن الدلّ ضربٌ من السحر
فغنيتُ كالأطيار والفن روضتي ... كأنيَ أهوى ما أغني ولا أدري
وما كنتُ ممن هام بالخمر فانتشى ... ولكنّ إنشادي ألذُّ من الخمر
حمامٌ على أيكٍ ، ونورٌ على ندىً ... ونحلٌ على زهرٍ ، وعودٌ على صدر
رفيفٌ من الأحلام في هدأة الدجى ... يهيمن كالأذكار في ميعة الفجر

* * *

بنفسي بقايا من حنين وغبطةٍ ... تلوح كلمع الضوء في صفحة النهر
تدافعتِ الأمواه فيه كأنها ... عرائس أفكارٍ مللنَ من الصبر
هنا الفرحة العظمى فكل لذاذةٍ ... سوى لذة الالهام تمضي مع العمر
فان تتمنَّ الخلد أو تبتغِ العلى ... فعش للندى والبرّ في السرّ والجهر
ألم ترَ أن الله صاغك شاعراً ... وأقنع من جاراك بالبذل والفقر
وخلى الغنى لهواً لقوم تناهبوا ... وبدّد أرباب القساوة والكبر
وما المرء في الأحقاب إلا مفكرٌ ... يظلُّ بآيات النهى خالد الذكر

* * *

أقول لمي - والحياة علالة - ... ومية مهوى الروح في الوصل والهجر
ليهنئك أن وشيت عمري بالأسى ... ورصعته يا مي بالأدمع الحمر
لآلىء ما جاد الزمان بمثلها ... ولا عرفت أسرارها لجة البحر
تتوق الى إحرازها كل غادة ... ويرنو الى أنوارها سادة العصر
ولولاك ما حن الفؤاد ولا شدا ... ولا خط في القرطاس سطراً على سطر
فأنت التي أوليتني نعمة الهوى ... كبيت يحن الشطر فيه الى الشطر
وصيرت أيامي ظلالاً ندية ... وقد كنت منها في محول وفي قفر
أعيش من الابداع جذلان بالمنى ... وأحيا من الالهام في نائل غمر
كأني هادنت الردى وأمنته ... فأمرع كرمي واستساغ الطلى ثغري
ربيع غني بالأغاريد والشذا ... يميس من الأدلال باليانع النضر
ونهر من الآمال يجري بخاطري ... وفيض من النعماء في أضلعي يسري
عبرنا على الدنيا تروعنا النوى ... كأنا خلقنا للعذاب وللذعر
فإن نحن جزناها صحاحاً من الجوى ... فما حزن مأسور الى ربقة الأسر
نهارك يا دنيا كتاب محجب ... وليلك يا أخرى مطاف من البشر
ومن خبر الافراح في عالم الرؤى ... أقام عليها لا ينهنه بالزجر

* * *

أطوف بجانات الفنون معربداً ... وما شفني سكري وما رابني أمري
وأقتات بالأنغام والشعر هانئاً ... كأني خيال هام بالأنجم الزهر
مواكب من أحلى الليالي شهدتها ... أطلت تناجيني كطيف الهوى العذري
وقلبي بدنيا الحب غيان سادر ... يحلق في أوج السعادة كالنسر
فقير ولكني من الفقر في غنى ... وفي العسر ما ينسيك بحبوحة اليسر
أردد لحن الملهمين وأجتني ... من الشوك إكليلاً يتيه على الزهر
ألا أيها اللحن الذي ظل عازفاً ... يغيب به جهري ويبدو به سري
وهبت لك الفكر الذي مضه الأسى ... فأغنيت أحلامي وجددت لي فكري

* * *

سلامٌ على الدنيا فما هي بغيةٌ … إذا أنتَ لم تشرب رحيقَ الهوى البكرِ
ولم تحيَ للالهام والفن والمنى … منيراً سماء الفكر كالكوكب الدريّ
يعيش بنو الدنيا بنابٍ ومخلبٍ … وأنتَ بلا سهم يُواش ولا ظفر
تحوطكَ أرواحٌ لطافٌ حبيبةٌ … فمن حُللٍ بيضٍ الى حلل خُضر
فما أنتَ الا صورةُ الخير في الورى … تميلُ الى عرفٍ وتعرض عن نكر
وترسم للدنيا سبيلاً الى الهدى … لعلّ جمال الروح يقوى على الشر
تزينكَ أخلاقٌ حسانٌ كأنها … خلاصة أزهار العدالة والطهر
وما كنتَ ممن يملأُ الزهوُ قلبَه … وإن جلّ ما أسديتَ عن خالص الشكر
فكلٌّ عظيم بالتواضع يزدهي … كسنبلةٍ ملأى استتمّت مدى الفخر

* * *

فليتَ الفتى يلقى بأحلامه الغنى … ويكسب من ألحانه أعظم الاجر
ويغمر هذا الكون بالخير والرضا … مفيضاً على الدنيا غلائلَ من بشر
كأن على قيثاره روحَ بلبلٍ … حبيسٍ يمنّي النفس بالدوح والوكر
إذا حنّ سال الشعر لحناً مُسلسلاً … وراحت عيون الحب من قلبه تجري
وما القلب؟ ما هذا الصراع الذي به؟ … وهل هو إلا العفر عاد الى العفر
وما أنت يا دنيا؟ ألستِ قرارةً … لما يفجأ الانسانَ من أعجب الغدر
إذا البدرُ لم ترسمه ألوانُ شاعرٍ … ولم تسقه سحراً فما هو بالبدر
وما الحب لو لم تجلُه كفُّ بارع … سوى الذل والهمّ المبرّح والقهر
فيا « حانة الانغام » حسبيَ أنني … طويت كتاب العمر سكراً على سكر
نذرتُ لكِ القلب الرهيف من الجوى … وما كان أغلى في سبيل الهوى نذري
وصغتُ لكِ الأشعار تندى عذوبةً … أحبَّ الى الأسماع من نغمة القمري

* * *

هو الفنّ قد ألقى على الكون ظلَّه … فأشرقَ وجهُ الأرض بالفاتن المغري
وكم زال تاجٌ واستبيحت ممالكٌ … ولكنّ تاجَ الفن باقٍ على الدهر

دمشق : ١١/١٠/١٩٤٩ — انور العطار



ميخائيل خليل الله ويردي

المؤلف

القسم الاول

التمهيد للكتاب

١ — من الوجهة الفلسفية

٢ — من الوجهة البنائية

٣ — من الوجهة التنظيمية

[illegible]

[illegible]

برنجی [illegible] — ١

ایکنجی [illegible] — ٢

اوچنجی [illegible] — ٣

لمعة في فلسفة الموسيقى

الفلسفة كلمة منحوتة من (فيلوسوفيا) باليونانية ، ومعناها محبة الحكمة ، والحكمة هي ادراك الأمور على حقائقها ، والحقائق لا تتضح للناس من أول وهلة ، فلا بد من تقليب كل قضية على وجوه متعددة وحلول متنوعة حتى تتضح الحقيقة العليا ، بمقابلة تلك الحلول ببعضها واجراء المفاضلة المنطقية بينها ، فالفلسفة اذن هي نتائج تقليب القضية على مختلف وجوهها مع تحليلها وتشريحها ، فتظهر قيمة كل وجه او حل بالنسبة الى ما هو دونه ، وهكذا يكون الرأي الأقوى أقرب الى الحكمة من الاضعف ، وتكون الآراء الضعيفة بمثابة اضداد يتميز بها الرأي الاقوى ، او كالحاشية التي تؤيد سيدها وتسير في موكبه .

وللفلاسفة وحدهم حق الحكم في القضايا ، كل فئة حسب اختصاصها ، ولهم وحدهم حق تقرير المناهج والخطط ، لان الفلسفة تكسب رجالها قوة البحث والتحليل ، فهم لا يلقون الكلام على عواهنه ، ولا يصرون على رأي اذا قام ما ينقضه ، بل يبحثون دائماً عن الافضل مستهدفين ادراك الحقائق.

والحقائق العلمية عندما ترتقي الى حد الكمال يمكن التعبير عنها بالاصطلاحات الرياضية ، وتحديدها بالارقام ، ومتى قام البرهان على صحتها امتنع الجدل فيها لان البرهان الرياضي أقوى البراهين .

والعلوم الموسيقية لا تشذ عن هذه القاعدة ، لاسيما ما يتعلق منها بالسلم والانغام ، فاذا أيدت سلسلة من الارقام صحة نغم ما ، وأيدت سلسلة أخرى تشبه الاولى صحة نغم آخر ، فكلاهما صحيح مستقل عن شبيهه وقريب منه ، والمفاضلة ممكنة بينهما حسب قواعد صادقة سوف يرد الكلام عنها في محلها .

والموسيقى فكرة تنبثق من روح المؤلف لتلبس ثوباً من الصوت والزمن والزخارف ، تصل بواسطته الى أذهان السامعين وأرواحهم ، كما تصل اليها الاشعار بواسطة اللغة والميزان .

والتعبير عن المعنى المراد بقطعة موسيقية انما هو ضرب من الذوق الفني ، ولا جدال في الذوق ، ولكن الباس ذلك الذوق او المعنى ثوبا من النغم والايقاع امر يخضع للقواعد الموسيقية التي تخضع بدورها لنظرياتها الفلسفية .

ولعل الفكرة الفنية ذاتها تخضع لتحليل فلسفي ، كما هو الحال في الثوب الذي تلبسه ، وهذا يتوقف على درجة الثقافة الموسيقية وعلى الاحوال والعادات في كل أمة ، وعليه فان فلسفة الموسيقى لاتنحصر في جهة معينة بل تتناول كل ناحية من نواحي هذا الفن الواسع ، ولكن أهم تلك النواحي هي فلسفة التحقيق عن اصالة الاصوات وائتلافها ، وتقسيم السلالم وتركيب الانغام وتنظيم الازمنة ، لانها المادة الاساسية التي تلبسها الفكرة الفنية وبها تظهر للناس ، فمن الضروري ان تكون الاصوات صحيحة مؤتلفة منسجمة متناسقة ، وإلا فسدت الالحان في شكلها وبنائها ، وما بني على الفاسد فهو فاسد .

وقد سبق لمؤتمر القاهرة ان حدد اصغر صوت يمكن تمييزه عن غيره ، فقرر أنه يساوي نصف مليمتر على وتر طوله متر واحد ، وهذا القرار يؤيد مادعوناه « الذرة الموسيقية » فهي صوت مستقل عن غيره يساوي نحو ~~ستة مليمترات~~ [٦ مليمتر] على الوتر المذكور ، ويمكن للاذن الرهيفة ان تميزه اذا قورن بصوت الذرة المجاورة اثناء التجارب الفنية في المختبرات الموسيقية ، ولكن الاذن مهما صفت لايمكن ان تميز صوت الذرة او الذرتين اثناء عزف الالحان وانشادها ، ويمكن التساهل في ذلك الى مقدار ست ذرات اي ربع كوما عربية ، وهو اصغر جزء من السلم العربي كما سيأتي في موضعه .

ولا شك بان الافرنج كانوا واهمين حينما قرروا ان صوت الكوما لايمكن تمييزه اثناء العزف والانشاد ، والكوما في عرفهم تساوي ١/٨١ اي نحو ١٢ مليمترا على وتر المتر الوحد ، وبعبارة اخرى تساوي نحو ٢٢ ذرة موسيقية من السلم العربي ، وبناء على هذا الوهم سمح الافرنج لانفسهم بتعديل السلم في شطط بالغ ، وبشكل خلط حابل النسب الموسيقية بنابلها ، ولو كان رأيهم بهذا التعديل سليما لما اختلف نغم الراست الشرقي عن نغمهم « دو ماجور » ولا نغم النهاوند عن نغمهم « دو مينور » بل لو كان ذلك

التعديل مشروعا لوسعهم ان يسمعونا على البيان نغم الحجاز ، فاذا ادعوا انه ممكن أثبتنا لهم نشاز مايدعون ، لان المسافة بين الدرجة الثانية والثالثة من النغم المذكور تساوي ١/٧ الوتر المطلق او ٢٦٧ ذرة موسيقية مع انها في البيان تساوي صوتاً ونصفاً معدلا اي ثلاثمئة ذرة موسيقية ، والفرق بين المسافتين ٣٣ ذرة او سنتمتران تقريباً على وتر طوله متر ، وهذا مثل من امثال لايحصرها التعداد .

وكذلك القول ايضاً في اتساق الازمنة الموسيقية ، وقد فصلنا امرها في فلسفة التوزين والايقاع بما لا زيادة بعده لمستزيد ، والفرق بين الموسيقتين الشرقية والغربية من هذه الجهة لايختلف عن الفرق بين رنة الشعر العربي والشعر الافرنجي ، والبون شاسع في مسموعيها ، حتى ان الناس على اختلاف اجناسهم ولغاتهم يحسون بروح النظام والايقاع عند سماعهم شعراً عربياً ولو جهلوا معناه .

ومن النواحي الموسيقية التي تحتاج الى فلسفة وتحليل ، ناحيـــة التعبير بالالحان عما يشعر به المرء او يقع تحت حواسه ، فأساليب الناس تتباين في هذه الناحية كثيراً ، بالنسبة الى مواهب الملحن ومستوى ثقافته الفنيـة ، كما يختلف مثلاً عدة ادباء من عرب وانكليز وروس فيما اذا طلبنـــا اليهم وصف مشهد طبيعي واحد ، فقد يتناوله كل منهم من جهة ، وبفرض انهم تناولوا الوصف من جهة واحدة ، لايمكن ان تتفق عباراتهم فيما يكتبون ، وهكذا القول في التأليف الموسيقي ايضا .

ومما يعترض المرء اثناء التلحين امر الاتفاقات الصوتيـة ، وهو أدق ابحاث هذا الفن واشدها صعوبة لان تلك الاتفاقات لاتنحصر باشكال معينة واصوات محدودة كما زعم الافرنج ، بل هي فوق العد والحصر كما قال العرب وأثبتناه بجلاء في بحثها الخاص .

ثم تأتي فلسفة البلاغة الموسيقية وهي كزميلتها في اللغة العربيـــة ، مدارهـا دراسة الجمل الموسيقية واساوب ترتيبها حتى تؤدي المعاني المطلوبة على افضل وجه ، وهذا يستلزم تحليل تلك الجمل ومقارنتها ببعضها

طبق قواعد يستحسن وضعها عندما يرتقي التأليف الموسيقي في الشرق الى الحد الذي يتطلب دراسات كهذه .

والمجال مفتوح للتوسع في هذه الابحاث عندما يمتلك الشرق معاهد رسمية تكون مدة الاختصاص فيها ١٥ سنة كما هو الحال عند الافرنج .

على ان ما اوردته في هذا الكتاب اكثر من حاجة العصر الحاضر ، وانا على يقين من انني فتحت مجالا رحباً نيراً امام الراغبين باصلاح الموسيقى العربية ورفع شأنها ، ولا يخفى ان الاصلاح المنشود لايتم عن طريق مزجها بالافرنجية كما يزعم بعضهم ، لان هذه اولى بالاصلاح وان كان مؤلفوها قد شأونا براحل من جهة ابتكار المعاني وتصويرها بالالحان ، ولكن موسيقانا ترتقي وتنهض اذا شجعنا الموهوب كي يخصص حياته للفن الجميل ، وهكذا تنشط القرائح وتذكى الهمم ، فيجد الشرق في عبقرية ابنائه مايغنيه عن اقتباس المعاني الفنية من الموسيقى الافرنجية .

ومن المؤسف ان الجماهير عندنا ما زالت تهتم بالقشور دون اللباب ، مما افسح المجال لبعض اصحاب الحناجر الصوتة والاصابع الرشيقة ، فجمعوا ثروات طائلة ، دون ان تكون لهم بالفن صلة وثيقة ، لذلك لا يبذلون في سبيل نهضته ، ولا يمدون يداً كريمة الى البائسين من ابنائه .

والخلاصة ان موسيقانا لاعيب فيها سوى ضعف الروح الفنية والفكرة النيرة والمعاني الرفيعة عند الملحنين ، وليس الذنب ذنبهم وهم على ماوصفنا ، وانما هو ذنب البلاد العربية وحكوماتها التي لم تهتم حتى الآن بايجاد معاهد رسمية ، وتأمين مورد كاف لمن يختص بهذا الفن .

طابع الموسيقى

يختلف طابع الموسيقى عند كل امة باختلاف الامزجة والمناخ والمؤثرات التي مرت في تاريخها ، مع اعتبار حالتها الحاضرة من جهة العزة والقوة والغنى ، او الذل والضعف والفقر ، الى غير ذلك .

فاذا قلنا ان موسيقى امة هي من النوع الحزين او المكرر المبتذل ، فيجب ان ندرس الاسباب والمؤثرات التي ألمت بها ، حتى أمست تستسيغ هذا النوع من الموسيقى ، قبل ان ننحو عليها باللائمة وتهيب بها لتقليد الامم التي لايلذها الا سماع الموسيقى الفرحة المنمقة .

ويمكن ان يدرك المرء هذه الحقيقة اذا تصور مثلا انه في مأتم ، فهو لايسمع سوى اصوات النوح والرثاء ، ومهما تكرر ذلك فانه يصادف هوى في افئدة الحضور ، وبالعكس يغبّ نفوراً واشمئزازاً لمن يحضر عرساً او عيداً ، فلا مجال اذن للوم أية امة من جهة الطابع الغالب على موسيقاها فهو متصل بروحها لايتغير الا بتغير الاسباب التي اوجبته وغرسته في نفوس اكثرية تلك الامة .

ولطالما صرح الباحثون في الموسيقى العربية بانهم يرغبون في الحفاظ على طابعها ، ويتحاشون تشويهه باقتباس شيء من الموسيقى الافرنجية ، ثم يدعون في الوقت ذاته الى ترقية الموسيقى العربية حتى تجاري الافرنجية ، فيحار القارىء بطابع الموسيقى الذي يتبارى الكتاب بالدعوة للمحافظة عليه .

فما هو طابع الموسيقى ؟ وكيف يمكن تحليله وتفسيره للناس ؟ وكيف يمكن ان ترتقي الموسيقى العربية حتى تجاري الافرنجية او تتفوق عليها ؟ .

يخطىء من يظن ان طابع موسيقانا هو الحزن والمونوطونية المسيطران عليها ، فهاتان الصفتان يمكن ان تزولا كما اسلفنا ، واذ ذاك لايبقى لموسيقانا طابع ، فهل رأيهم صحيح ؟ .

الجواب كلا ، لأن الموسيقى روح وجسد ، فالروح هي الفكرة الفنية

التي تراود المؤلف فيعبر عنها بلحن من الالحان صامت او مغنى ، اما جسد الموسيقى فهو الانغام والاصول التي تنتقل الفكرة الفنية بواسطتها من المؤلف الى السامع . اما كيفية تصوير الفكرة الفنية واخراجها فهو الاسلوب الانشائي ، وينقسم الى اساسي وشكلي ، فالاساسي يختلف عند كل مؤلف مبتكر غير مقلد ، كما يختلف في الشعر اسلوب المتنبي عن اسلوب المعري مثلا ، اما الشكلي فيختلف كالقصيدة عن الموشح او كالبشرف عن التقسيم ، فما هو طابع الموسيقى اذن ؟ هل هو في روحها ام في جسدها ام في الاسلوب الانشائي ؟ وما هو الذي يجوز لنا اقتباسه عن الافرنج لاجل ترقية موسيقانا وما الذي لايجوز ؟ اننا لم نجد باحثاً قبلنا طرق هذا الموضوع ، لذلك سندلي برأينا الخاص وعلى العلماء ان يناقشوه .

فالفكرة الفنية اي روح الموسيقى نفحة علوية تهبط على المؤلف وتصور عاطفة او مظهراً من مظاهر الحياة ، هي نفحة عامة لاتختص بقوم ولا بشخص ولا بأرض دون سواها ، فقد تجول في نفس العربي كما تجول في خاطر الافرنجي ، وانت ترى ان عاطفة الحب او الحزن تخامر كلا منهما سواء بسواء ، ومهما اختلف الاسلوب الانشائي الاساسي في التعبير عن الفكرة فانها لاتتغير ، فنستنتج ان طابع الموسيقى العربية لايختلف عن طابع الافرنجية من جهة الفكرة الفنية ، كما انه لايختلف ايضاً من جهة الاسلوب الانشائي الاساسي ، لان شخصين من الانكليز مثلا قد يختلفان في هذا الاسلوب مع ان موسيقاهما تظل افرنجية ، وقد يخلق ربك موسيقيا عربياً له اسلوب انشائي يشبه افرنجياً ، فهل تكون موسيقى العربي افرنجية ؟ كلا . والاصح ان يكون ادب جبران امريكيا ولو كتبه باللغة العربية ...؟

بقي ان ننظر في الاسلوب الانشائي الشكلي ، وهو في نظري لايخرج بطابع الموسيقى عن اصله ، لانه اذا صاغ احد الموسيقيين العرب « صوناتا » واحد الافرنج موشحاً فلا تصبح قطعة الاول افرنجية ولا قطعة الثاني عربية ، على اعتبار ان الشكل خاص بقوم دون آخرين ، كذلك إذا لبس العربي قبعة او الافرنجي طربوشاً فلا تنقلب شخصية كل منهما ولا يفقد ميزاته ، وعليه فلا مانع من ان يؤلف العرب قطعهم على أي اسلوب يختارونه لان

مجموع المؤلفات يشكل الخزانة الموسيقية ، فالقطع والالحان ليست هي الموسيقى كما أن مصنفات العرب في الشعر والادب ليست هي اللغة العربية . ان اللغة هي الحروف والقواعد المرعيـــة في التأليف وهكذا القول في الموسيقى ، والطابع الذي يجب ان نحافظ عليه انما هو في اصوات موسيقانا وانغامها واصولها وقواعدها ، فلا يجوز ان نضيف عليها اصواتا معدلة ليست منها ، كما انه لايجوز ان نضيف على اللغة العربية كلمات فيها حرفا V. P. مثلاً لانهما ليسا في الاصل بين حروفها .

وعلى ماتقدم ، لايجوز اقتباس قطعة افرنجية بأصواتها والباسها الفاظاً عربية ، لانه بفرض وضع كلام عربي لتلك القطعة يطابق مقاطع الافرنجي ومعانيه ، فان الاصوات غير موجودة في الموسيقى العربية ، اذن يلزم تعريب الاصوات حتى توافق النغم العربي ، ويجب ان ينسب اللحن لصاحبه كي لايعتبر التعريب من باب السرقات الادبيـــة ، ويتم ذلك بنقل القطعة الافرنجية الى نغم وميزان عربيين قريبين .

اما قضية الآرموني اي الاتفاقات الصوتية فانها لاتغير طابع الموسيقى لانه يوجد عند الافرنج ماهو مفرد (ميلودي) وما هو مصاحب ، وكذلك عند العرب ، فقد كانت موسيقاهم في القديم مصاحبة كما سترى في موضعه ولا يستبعد ان تعود الى ما كانت عليه .

قلنا ان الفكرة الفنية لاتعرف وطنا ولا قومية فهي كالفلك لاتخضع لحدود ولا تنحصر بقيود ، هي حرة طليقة كالهواء ، لذلك جاز لكل شعب ان يقتبس افكار غيره ويمحصها ، ولولا ذلك لمـــا تفاضلت الشعوب ولا عرفت مزايا بعضها ، فاذا احب شعب ان ينقل شيئاً من أفكار غيره ترجمه الى لغته ، فيمسي مع الايام جزءاً من روحه ، كمن يتبنى رأي آخر ويثني عليه ، ولا يخفى ان اعظم الكتب المنتشرة في العالم كله ، كالكتب المقدسة مثلاً ، تحسب قطعة من ادب كل امة وجزءاً من روحها . ولو ان لغات العالم كانت واحدة ، لما اختلفت فكرة يأتي بها شرقي عن فكرة يأتي بها غربي ، الا مثلمـــا تختلف فكرتان يأتي بهما رجلان مقيمان في مدينة واحـــدة ، وعليه

لايصح ان يقال ان فكرة فنية جاء بها افرنجي قد تسبب اضطرابا وفوضى اذا اقتبست للموسيقى العربية ، ولذلك لا نمانع بتعريب شيء من الموسيقى الغربية ، فقد سبق للغربيين ان اقتبسوا من افكار الشرقيين ، عرباً كانوا او تركاً وفُرساً ويونانيين .

أما اذا كان الحذر ينحصر في الاسلوب الانشائي الشكلي فاننا نقطع بان استعمال الموشح في الموسيقى الغربية او تأليف اوبرا في الموسيقى العربية لايضير كاتبيهما ، لان هذا الاسلوب يتطور مع الزمن ، وعليه ينحصر الحذر في نقل القطع الغربية بأصواتها وانغامها كما تقدم ، وكما انه لايجوز نقل قصيدة عربية واستعمالها بالفاظها في اللغة الانكليزية ، كذلك لايجوز نقل الحان غربية واستعمالها بأصواتها عند العرب ، فلغة الموسيقتين تختلف الآن ، ولا صحة لزعم بعضهم ان الانغام الحالية من الارباع كالنواثر والحجاز كار ، هي كالانغام الغربية فيجوز عزفها وانشادها مع الآلات الثابتة ، لان سلسلتيهما الشريفتين تختلفان كل الاختلاف عن نسب السلم الافرنجي المعقدة .

ومن المؤسف ان بعض المستغربين الذين نصبتهم الظروف حكاما ومقررين في الموسيقى العربية ، قد خلطوا قضية السلم والانغام بقضية الآلات ، وتشبثوا بضرورة استعمال الآلات الافرنجية الثابتة كي يلوّنوا الموسيقى العربية فلا تبقى فقيرة بآلاتها ، وقد اندمج في عدادهم بعض المخترعين « الذين جادت بهم السماء على الأرض » فأوجدوا آلات الأرباع المعدلة ، هؤلاء المخترعون يحاولون اقناع الناس بان يقبلوا سلم الارباع المعدل ويعدلوا آذانهم ، كي لاتحرم الموسيقى العربية من تلكم الآلات ، مع ان قضية السلم والانغام تختلف عن قضية الآلات ولا علاقة للاولى بالثانية على الاطلاق ، ولكن لجنة السلم المنبثقة عن المؤتمر الموسيقي لم تفصل بهذه القضية منذ سنة ١٩٣٢ حتى الآن ، ولم تكتفِ بذلك بل شاءت ان تعتبر اعضاءها كمهندسين ميكانيكيين في الآلات الموسيقية ، فان لم تستطع كفاآتهم ان تهتدي الى حل عملي لاخراج انغام السلم العربي على آلات ثابتة ، تحتم عليهم ان يسيروا في احد طريقين ، فاما ان يعدلوا السلم العربي باقرار الارباع المعدلة ، واما ان يقولوا اننا لم نجد ذلك السلم وانغامه ، لاننا لم نستطع ايجاد آلات كالبيان يمكن استعمالها في الموسيقى العربية .

فيا أيها المفكرون ، ويا أعضاء اللجان ، ان القضية ذات شقين ، فابحثوا اولا عن السلم العربي وانغامه وقرروا ذلك ببراهين لايختلف فيها اثنان ، ومتى انجزتم هذا الشق وبينتم للعالم ماهية الموسيقى العربية الصحيحة يمكن ان تنصرفوا الى الشق الثاني وهو ايجـــاد آلات قوية تؤدي تلك الانغام . ولا شك عندي بأنه متى تم الشق الاول ، واقنعنا الناس بصحة مبادىء الموسيقى العربية ونظرياتها ، نجتذب الينا كل المهندسين الميكانيكيين ليساعدونا على تطبيق تلك النظريات عملياً ، وهكذا تتوحد لغة الموسيقى في العالم كله وينصرف الغربيون عن الانغام المشوّهة المحدودة الى آفاق فنية لا يحدّ مداها ، أما اذا لم نستطع في العصر الحاضر ايجاد هذه الآلات ، فان ذلك لايمنعنا ، اذا فهمنا فلسفة الموسيقى العربيـــة ، من تقرير السلم العربي وانغامه ، فان هذا الأمر جوهري بالنسبة الى ايجاد الآلات الذي هو أمر عرضي ، وما دامت الانغام العربية تخرج من آلة الله وهي الحنجرة البشرية ، ومن سائر الآلات الوترية ، فاننا نستطيع بواسطتها فهم موسيقانا والتلذذ بها ، ولا يصح ان نتعلل بقولنا (اذا لم يوجد بيان عربي وآلات نحاسية فاننا سنضرب صفحاً عن السلم العربي وانغامه اكراماً لهذه الآلات) .

أيها الناس ويا ايتها اللجان ، اذا كنتم تتشبثون بهذه الفكرة فان بغيتكم هي ايجاد الآلات لا السلم والانغام ، فهل عدلتم عن هذه القضية الهامة ام انكم عرفتموها وقررتم ما اشكل فيها ؟ واذا كان الامر كذلك فلماذا لم تنشروا قراركم على الناس ليروا ماقعلتم بالسلم والانغام التي سببت فشل المؤتمر ، فيشكروا فضلكم ؟ واذا كنتم لم تتوصلوا الى شيء حتى الآن لان اكثركم يجهل « فلسفة الموسيقى العربية » فكيف تحاولون ايجاد بيان عربي لانغام لما يتقررْ سلمها وانسابها بعد ؟ هل يمكن ان نباشر ببناء عظيم قبل ان نقرّ هندسته ونرسم خريطته ؟ ام هل نكيف الجسم حسب الثوب ولا نفصل الثوب حسب الجسم ؟

واذا كان جل مشتهاكم هو التلذذ بأصوات الآلات الضخمة فاننا ندلكم على طريقة لاستعمالها في الموسيقى العربية بصورة موقتة ، فلا تحرمون من سماعها ، والطريقة هي وضع عدة بيانات في مخبر الاذاعـــة ، يسوّى كل منها على نغم من الانغام الواردة في القطعـــة المطلوبة ، ثم يعزف على

كل بيان ما يختص به من القطعة ، ويسجل ذلك تباعا على الشريط ، فتظهر القطعة كلها ويسمعها الناس كأنها عزفت على بيان شرقي لاغبار عليه ، وكذلك القول ايضاً في الآلات الخاصة بموسيقى الجيش ، فيمكن ان نعمل منها موقتاً عدة مجموعات ، تسوّى كل مجموعة طبق احد الانغام ثم تسجل الحان الجيش في مخبر الاذاعة حسبما تقدم ، وفي هذا الرأي مافيه من الاقتصاد ، اذ هو يوفر المئات والالوف من افراد الجيش فضلاً عن نفقاتهم واثمان الآلات للفرق العسكرية ، وعدا ذلك فانه يعمم الالحان الصحيحة لأقصى حد مستطاع ، حين توافق كل فرقة آلة مذياع لاقطة تغني عن مجموعة الآلات النحاسية ، وليس سر الحماسة في آلات يحملها الجند وقد تصببوا عرقاً وتهالكوا على أنفسهم لغباً ، وانما السر في الالحان تترك أثرها المحمود ، في نفوس الجنود .

والعندليب صداحـــه لا ظفره وجناحـــه

فاذا قبلت اللجان العاملة على نهضة الموسيقى العربية مثل هذه الآراء فبها ونعمت ، والا فان رفضها يثبت انها تعلق قضية السلم والانغـــام على قضية الآلات ، فان لم تتيسر في الوقت الحاضر آلات ضخمة تؤدي الانغام العربية الصحيحة ، فان اللجان على استعداد لان تضحي بسخاء تراث العرب الفني في سبيل الآلات ، واذا قلت لهم حددوا لنا هاتيك الانغام بدقة علمية كيما نتدبر امرها قبل البحث في قضية الآلات لاستمهلوك بالجواب ، كأن خمس عشرة سنة فرطت على انفراط المؤتمر ليست بالكافية الوافية لتقرير هذه القضية وتقريبها من مفهوم الناس ، ولعمري ما الغاية من مزج قضية بأخرى ، اولاهما غير واضحة ، بينما الثانية تنتظم على الاولى ، وحلها وقف على رجال لا علاقة لاختصاصهم باختصاص رجال القضية الاولى ، ان المزج بين القضيتين ، لتعثير المناظرين ، يشبه حيلة قشرة الموز التي يلجأ اليها الدجالون كلما اعوزتهم الحيل؛ لاخفاء عجزهم وتقصيرهم ، وكلما هبت برؤوسهم رياح الاطماع للكسب من تجارة الآلات ذات الارباع المعدلة ، وهكذا يظلون متربعين على أرائك الفن ينعمون بخيراته ووظائفه ، ويتحكمون بمصيره دون وازع ولا رقيب .

ايها الناس ويا ايتها اللجان ، ان القضية التي نحن بصددها تشبه رجلا عربي القلب واللسان ، خطر له ان يتزيا بزيّ بلاد غربية ، فاشترطت عليه نكران اسمه ولقبه ، واستبدال جنسيته واخلاقـــه في سبيل الزي

الجديد ، فمن كان منكم يقبل ان يبذل اثمن الاشياء في سبيل الحصول عليها فليوافق مع القائلين على نسف الفن العربي من أساسه في سبيل هاتيك الآلات ، واذا قلتم ان فن العرب يحتاج الى شيء من العناء ، فالجواب ان القطع المعدة للخلود ، تختلف تماماً عن القطع المعدة للاستهلاك والفناء .

المفاضلة بين الموسيقتين الشرقية والغربية

كثير هم الذين كتبوا في الموسيقى الشرقية محاولين المفاضلة بينها وبين الغربية ، ولكنهم لم يوضحوا للناس وجوه الاختلاف بينهما ، لان المفاضلة العادلة تحتاج الى تعمق وتحليل دقيق ، وسواء أكان اولئك الكتاب من غواة الموسيقى او من محترفيها ، فان ما جاءوا به من الاقوال مبني على الظواهر والشعور الذاتي ، لا على التحليل العلمي المنطقي ، فمنهم من فضّل الموسيقى الشرقية لطلاوتها وصفاء انغامها ، ومنهم من فضّل الغربية لتفوقها حالياً في تصوير الغايات وتعدّد الاصوات ، ولخلوّها من طابع الكآبة الذي يسيطر حسب زعمهم على الموسيقى العربية .

والحقيقة انه لا يمكن الحكم على الموسيقتين بصورة مجملة حتى نفاضل بينهما ، فهما ليستا شخصين يتوجب علينا اختيار احدهما بما فيه من حسنات وسيئات ، بل هما مجموعتان من الصفات ، فيتوجب ان نفاضل بين كل صفة في كلتيهما ، وقد سبق ان الموسيقى جسد وروح او علم وفن ، فالروح او الفن هو الفكرة التي تصوّر الغاية المقصودة من اللحن ، فتضع تصميمه وتخلق تأثيره ومعناه ، فهي هبة الهية لا تكتسب اكتسابا وانما تلمع وتتلألأ بالدراسة والمران ، وترتدي لباساً من الاصوات والأزمنة هو جسد الموسيقى الذي يمثل علومها وقواعدها عند كل أمة ، فتصل الفكرة بواسطته الى أذهان السامعين .

وكما ان الاشخاص يتميزون باجسادهم فاذا امسوا ارواحاً بلا أجساد تعذر علينا تمييزهم ، كذلك الموسيقى تتميز بالرداء المسموع الذي تلبسه

الفكرة الفنية ، فيستطيع الغربي ، اذا شاء ، ان يلبس فكرته رداء موسيقياً عربياً وبالعكس ، والفكرة الموسيقية ذوق وطبيعة فلا جدال فيها لان الحكم عليها يتوقف على استعداد السامع ومؤهلاته وحالته النفسية ، فهو من باب فهم الروح للروح لا يخضع لنظام موضوع ، ولا يمكن تقريره الا بمعرفة الرداء الذي لبسته الفكرة الفنية ، واذا كنا نوافق على ان الفكرة الفنية عند الغربيين قد اصبحت بفضل عوامل متعددة ارحب فلكا مما هي عليه عند الشرقيين ، فلا نعني اننا عاجزون عن مجاراة الغربيين ، ان الروح الموسيقية في الشرق موجودة كسائر المواهب على مقياس واسع ، ولكنها مكبوتة بحكم الظروف القاسية التي مرت عليه ، فهي متأثرة بها ولا يمكن ظهورها بقوة وجلاء الا بتنشيط المؤلفين والملحنين حتى يستطيعوا التخصص لفنهم دون ان ترهقهم تكاليف الحياة ، فمن يصانع المعدمين لادخال السرور على قلوب الاثرياء ، كمن يخالف الطبيعة ويتطلب في زمن الصيف ثلوج الشتاء .

اما جسد الموسيقى او رداؤها الذي يحمل الفكرة الفنية وينقلها الى اذهان السامعين ، فان الحكم عليه ميسور بالقياس الى اتساع لغة الموسيقى وصحة قواعدها ومجاراتها لنظم الطبيعة ، فالرداء الموسيقى ينمّ عن الفكرة المحتجبة كما ينمّ جسد الانسان والفاظه عن شخصيته وروحه ، وكما ينمّ شذا الازهار عن انواعها ، لذلك يمكن الجدل في هذه الناحية واجراء المفاضلة بين الموسيقتين ضمن حدودها ، ولا خلاف بان الموسيقى الشرقية من هذه الجهة اغنى واوسع بما لا يقاس من الغربية ، فيتوجب علينا اذا اردنا المساهمة في نهضة الموسيقى العالمية ، ان نحدد قواعد الموسيقى العربية وعلومها ، فنبينها للناس باسلوب واضح مدعوم بالبرهان ، كي يتسنى لمؤلفي الغرب ان يعتمدوا عليها في اخراج الحانهم ، فيقبلها الشرق اذ ذاك ويأنس بها ، وعلينا في البلاد العربية ان ننشر نظريات اجدادنا الفنية ، بين ابنائنا واحفادنا اصحاب ذلك التراث الخالد ، وان ننشط المؤلفين والملحنين حتى تظهر مواهبهم وبعد ذلك نطالبهم بان يتحفوا العالم بالحان تلذ للغرب كما تلذ لهم ، وهكذا تتوحد الموسيقى في العالم كله بعد ان تعذر توحيد لغاته ، فالموسيقى العالمية تحتاج الى الحان وضع فكرها متفنن موهوب وكساها افخر رداء .

والفكرة الموسيقية الواحدة تشبه منظراً طبيعياً عهدنا بتصويره الى شخصين اثنين ، احدهما قدير ولكنه لا يملك الا الوانا بأعيانها حُرّم عليه ان يصطنع سواها ، والثاني ضعيف ولكنه يملك جميع الالوان الموجودة في الطبيعة ، فاذا ميزت بين انتاج الاثنين لم تلبث ان تتساءل : لماذا لايمتلك القدير الالوان الكثيرة ،او لماذا لايتقوى الضعيف حتى يمسي مصوراً قديراً ؟ لانه متى تساوت قوة الروح الفنية عند الاثنين امسى الحكم معلقاً على روعة الالوان ومحاكاة الطبيعة ، وانسجامُ الالوان عند المصوّرين على جانب عظيم من الاهمية .

ولا يخفى اننا اذا اخذنا تصميم بناء وضعه مهندس عظيم وشيدناه بالمواد التي كان الناس يملكونها منذ قرون ، ثم شيدنا بناء مثله بالمواد الحديثة التي نملكها اليوم ، فلا شك بان البناء الثاني يبدو اجمل منظراً واوفر راحة ، كذلك اذا شئنا النهوض بالموسيقى العربية واقناع العالم باننا قادرون على السير بهذا الفن نحو الكمال ، يتحتم علينا ان نعرف مواد موسيقانا حق العرفان ، كي نستعملها في صياغة الالحان ، مثلما ينتقي المصور الماهر الوانا تحاكي الطبيعة ، وعندئذ نرى أن عشاق الموسيقى الغربية انفسهم ينضمون الينا ويعجبون باعمالنا ويؤثرون الموسيقى العربية ، التي تمسي وقتئذ رأياً عالمياً .

طريقان لا ثالث لهما

والخلاصة ان هناك طريقين لا ثالث لهما ، سار عليهما الناس في تحديد المراكز الصوتية وتقسيم السلالم لتركيب الانغام ، **اولها** تقسيم الديوان الموسيقي الى ابعاد متفاوتة صوتياً حسب احكام احدى سلاسل النسبة المتصلة الموسيقية ، وهي طريقة امم الشرق عامة ، وتتفرع اشكالا وفق اذواق اهله ، لذلك تسمى شرقية ، بل عربية ، على اعتبار ان العرب اقروا جميع تلك الاشكال في موسيقاهم ، وقد عرفت هذه الطريقة ايضاً بالطبيعية ، لان اصواتها منسجمة متجاذبة ، خاضعة لقواعد علمية دقيقة ، ومتفقة مع ذلك النظام الرياضي العام الذي كان القدماء يعتقدون انه يشمل كل ما حوته البسيطة .

اما **ثانيها** فهو قسمة الديوان الموسيقي الى اجزاء متساوية صوتيا ، سواء

أكانت انصافاً او ارباعاً او اسداساً او اثمانا ، ينقسم عددهـــا على ستة بدون باق ، وهي طريقة الافرنج عامة ومن جاراهم من امم الشرق المتفرنجة ، وتسمى غربية او معدلة ، والاجدر ان تسمى صناعية او مشوهـة ، لان اصواتها لاتمثل الطبيعة ذات الالوان الحية الزاهية ، وانما هي عبارة عن الوان مشمئة مغبرة ، تكسف بهاء الفكرة الفنية التي تؤديها مهما كانت قوية سامية .

ونحن نعتقد جازمين ان بامكان الغربيين ان يلبسوا بـــدائعهم ابهى الحلل ، لو انهم درسوا مادة الموسيقى العربية وادركوا عظمتها ، وتعاونوا مع العرب على استنباط آلات تؤديها بدقة ونظام ، فتتوحد حينئذ لغة العالم الموسيقية ، وانني لعلى يقين من أن ابناء اوروبا وامريكا سيطربون جداً عندما ينتهون الى مثل هذه النتيجة ، فليس على من جدّ امر مستحيل ، وقد قال الشاعر :

اخلق بذي الصبر ان يحظى بحاجته ومدمن القرع للابواب ان يلجا

ولئن سأل احد كيف قبل الغربيون تعديل الاصوات ومخالفة الطبيعة ، هل تراهم يجهلون سرها ولا يشعرون بجمالها ؟ فالجواب اما بالايجاب ، واما بأنهم تنازلوا عن الجوهر في سبيل العرض ، وباعوا الروح في سبيل الجسد ، شأنهم في كل امر اختلفوا فيه مع الشرق .

ولسوف يرى العالم ان دولة الباطل ساعة ، ودولة الحق الى قيام الساعة .

٢) نشأة الموسيقى وتطورها

الاصوات جزء من الطبيعة فهي موجودة قبلما خلق الانسان ، لذلك عندما بدأ يتفهم اسرار الحياة تعرف اليها تدريجياً اذ رآها ماثلة في عصف الرياح وحفيف الاغصان ، وتغريد البلابل وخرير الانهار ، فأخذ يقلد تلك الاصوات ويرددها ، فكانت تنتظم في كل بيئة بالنسبة الى محيطها وتطور ارتقائها ، وهكذا يتضح ان الموسيقى لم تكن في العصور البعيدة علماً ولا فنا بل كانت اصواتا غير منتظمة اشبه بالجلبة ، ثم مازجها الايقاع الذي بدأ ضربا بالايدي او الارجل ، بالحجارة او الاخشاب وما اليها ، ومن هنا كان منشأ القرع والنقر على الطبول والدفوف بمصاحبة الغناء .

ومرت اجيال طويلة دون تاريخ يبين تطور الموسيقى ، ولكننا ندرك بالبديهة انها اخذت تتزن وتنتظم جريا على سنة النشوء والارتقاء التي تتناول العلوم والفنون كما تتناول الاحياء .

ولما كان التناسب والاتزان ناموساً طبيعياً في خلق هذا الوجود ، وكان الانسان خاضعاً له ولو نأى عن الحضارة وانزوى في الغابات ، لذلك لا يستغرب احد كيف سرى هذا النظام الازلي على جميع افكاره وفنونه ، فالاصوات ظلت تتجاذب حتى اتضح ما بينها من النسب ، والنقرات الناشئة عن الخطو والعدو ظلت تتآلف حتى اصبحت موازين موسيقية يحدث توقيعها طربا وانشراحا ولو لم يصاحبها الغناء .

والاصوات متى كانت متزنة متناسقة تسبب ارتياحا وطفرة فرح وقد تؤدي الى تخدير هادىء كالنوم اللذيذ ، وقد تورث حماسا يدعو الى الاندفاع كما تبعث مهابة تفضي الى الخشوع ، او حزنا تعقبه الدموع ، الى غير ذلك من الاحساسات المتنوعة ، اما اذا كانت متنافرة كالجلبة والضوضاء ، فانها تسبب انزعاجا وغما تضيق به الصدور . فلما لاحظ الانسان ذلك تولدت فيه

فكرة التأليف والتلحين الموسيقي ، بمحاولة تنسيق الاصوات المتناسبة ونبذ النابية ، وتعددت هذه المحاولات واختلفت بالنسبة لمحيط كل فئة من البشر ، فما حسبه البعض تناسباً حسبه آخرون تنافراً او عدّوه من الاصوات المكروهة ، ولو كانت عقول البشر واذواقهم في مستوى واحد لاتفقوا على قانون واحد ، وادركوا ان الطبيعة حدّدت مراكز الاصوات ، فهي ثابتة كالاوليات ، وناموس التجاذب موجود بينها كوجوده بين النيرات ، فلا سبيل للتحريف فيها لان اقل تعديل يقلقل تلك الاصوات عن مراكزها فتتزلزل النسب القائمة بينها ، فاذا كانت الالحان مؤسسة حسب هذا النظام البديع تركت في نفوس السامعين آثارا طيبة سواء أكانت صامتة او مغناة ، واذا كانت مستوفية شرائط التأليف ، ولابسة حلة من الشعر الرقيق الالفاظ الحلو المعاني ، فان السحر والجمال يفيضان من مقاطعها ويشعان من نبراتها ، وقد يطلع الفجر وتغيب الشمس والسامع لا يمل مجلسا كهذا ، لان الشعر والموسيقى شقيقان متلازمان ، كل منهما يزيد الآخر رقة وحسنا ، وكل منهما يستوحي من الآخر معاني الحياة ويستلهم منه قوة التحقيق في سماء الفن .

والمؤرخون غير متفقين على تعيين البلاد او الامة التي كان لها فضل الانتقال بالموسيقى من الفوضى الى النظام ، فعندما هللت مصر لتشييد الاهرام ، وترنمت بابل ببناء برجها واقامت الحفلات ، وسجد الفرس اجلالا لكسرى بين العزف والانشاد ، واحرق الهنود موتاهم على ضفاف الكنج بوقار واكرام ، كانت الاصوات عند هذه الامم كسلم شبه تام . ولا ريب بان الموسيقى ارتقت في الشرق ثم اخذها الغربيون عنه ، وما زالوا يحرّفون في انغامها المتنوعة ، ويمعنون في المزج والتركيب بين الاصوات المشوهة ، حتى اصبحت نكهة الموسيقى الغربية واساليب تأليفها مختلفة بصورة بيّنة عن الموسيقى الشرقية .

ولئن زعم قوم ان الموسيقى وسيلة للهو والانشراح ، وانكروا انها ترفع الافكار وتطهر الارواح وتهذب العواطف ، فليذهبوا اذن الى المعابد

ليروا كيف يغادرها المتعبد وقد رق حسه وانطفأت في قلبه نيران الحقدوعوامل الأذى ، او فليولوا وجوههم شطر ساحات الجهاد ، حيث الجيوش تسير الى الوغى والموسيقى في طلائعها تلهب الحماس في الصدور ، فتتضاعف قوى الجنود ، وينسون ماهم عليه من حال هي بين الموت والحياة . ونجتزىء بهذا القدر خوف الاطالة ، فنضرب صفحاً عن فوائد الموسيقى في المدارس والمعامل ، وفي الحدائق والملاهي والمستشفيات ، وفي الافراح والمآتم والحفلات على اختلافها .

ولئن كانت تواريخ اكثر العلوم والفنون واضحة جلية ، بينما تاريخ نشأة هذا الفن شديد الغموض ، فلا يأسف ابناؤه ، لان الغموض اعظم دليل على انه عريق في القدم ، ففجر التاريخ بالنسبة اليه كوكب جديد ، اضاء في أفق نهايته اول ذلك العهد البعيد .

اما الآلات التي ساعدت الانسان على اداء الموسيقى فقد اكتشفها تدريجياً ، ويوجد في المتاحف آلات اثرية قديمة بعضها من الجماجم والعظام ، وبعضها يحمل رسوماً سحرية تمثل ما ظنه الناس بالموسيقى في العصور المظلمة ، ولكن لاشك بان الحنجرة البشرية كانت ولا تزال أول آلة اخرجت انشاداً وغناء ، كما ان اليد كانت ولا تزال اول آلة نقرت ودقت فقسمت الزمن وابرزت اشكال الموازين .

ولا يعلم بالتحقيق اي نوع من الآلات القديمة ظهر اولا ، ولكن المرجح انه القصب كالشبابة والناي ، ويظن ان ثقوبها هي التي دلت الانسان في خلال اجيال طويلة على اقسام الديوان الموسيقي الكامل ، وتلا القصب ظهور الآلات الوترية الذي بدأ بشكل بسيط جداً ، فكانت اوتارها من الشعر ثم اخذت تتطور حتى وصلت الى ماهي عليه الآن ، كالعود والقانون والطنبور والرباب والكمان وغيرها . وبعدها ظهرت آلات النفخ كالأبواق على اختلاف انواعها واخذت تتحسن عاماً بعد عام ، كذلك يوجد آلات خاصة بالموازين الموسيقية تساعد اليد على تقسيم الزمن كالدف والطبل والنقارات والصنوج وغيرها ، والآلات مهما تعددت اشكالها لا علاقة لها بالموسيقى الا من جهة الاخراج والتنفيذ ، اما التكوين والابداع فهو عمل الروح الانسانية .

الصوت والزمن والزخارف

هي العوامل الرئيسية في تكوين الموسيقى التي نطرب لها اذا سمعناها مغناة او معزوفة على الآلات المتنوعة .

فالصوت يحدث في الطبيعة من اهتزاز الهواء اذا اصطدمت ذراته بأي شيء مرتج او مضغوط او متحرك ، فتصدم هذه الذرات بعضها حتى تتصل بطبلة الاذن ، والذرات الهوائية المهتزة تحدث تموّجات غير منظورة اشبه بالتموّجات التي يحدثها القاء حجر في بركة هادئة . والموجات الصوتية تقطع المسافات حتى تتلاشى ، وتختلف اطوال المسافات بالنسبة الى قوة الاهتزاز وكثافة الهواء ، فاذا كانت الأولى عظيمة سارت الموجة مسافة طويلة والعكس بالعكس ، ولا بد من ان تتلاشى تلك الموجة لان ذرات الهواء لاتنقل قوة الصوت الى بعضها بأمانة تامة بل بتناقص تدريجي ، وكلما خفّت خفّت الصوت ، فاذا لم يكن هواء لم يكن صوت مسموع ، والاثير الذي ينقل ذرات النور في الفضاء لاينقل موجات الصوت .

والاصوات الناشئة من اهتزازات مصدر مصوت تنتقل الى الاذن من خلال الاجسام الصلبة والسائلة والغازية بسرعة متفاوتة ، فسرعة انتقال الصوت في الهواء نحو ٣٤٠ متراً في الثانية ، اما في الماء فتتراوح حسب كثافته بين ١٤٠٠ – ١٥٠٠ متر في الثانية ، وفي الاجسام الصلبة بين ٢٧٠٠ الى ٥٤٠٠ متر في الثانية ، والاصوات كلها تسير بسرعة واحدة بالنسبة الى بعضها مهما كان ارتفاعها ، والاهتزازات تخمد ببطء تدريجي نسبي ، الا اذا أوقفت الجسم المصوت فانها تخمد فجأة .

وتتميز الاصوات عن بعضها بصفات ثلاث هي **الارتفاع والشدة والرنة** ، وكل صفة منها مستقلة عن رفيقتيها تمام الاستقلال ، **فالارتفاع** يحدد شخصية كل صوت من الاصوات بمفرده ، وهو متعلق بعدد الاهتزازات (الذبذبات) التي تميز كل صوت ، **والشدة** تبين كثافة الصوت وقوته وهي التي باختلاف

ذبذبتها تختلف اطوال المسافات التي تقطعها الموجات الصوتية ، فيمكننا ان ننقص او نزيد الشـــدة في لحن واحـد بواسطة الآلة المكثفة ، التي تبدو بوضوح في المذياع وتدعى (فوليم) ، فانها تقلل شـــدة الصوت او تكثرها بدون ان تتغير شخصيته فلا يفقد اي جزء من اجزاء اللحن نظامه او رنته ، والرنة هي الصفة التي تمكننا من تمييز صوت اي شخص او اية آلة من غيرها ، فبواسطتها نستطيع تمييز اصوات عـــدة اعواد وقوانين وكمنجات او جملة مغنين دون ان نشاهدهم ، وقد حلل علماء الفيزياء الرنة وعرّفوها بأنها اضافة عدد من الاصوات المؤتلفة الى الصوت الاساسي ، فيكون بارزاً بين الاصوات الأخرى المصاحبة له ، وهي احد ارتفاعـــا واشد خفوتا بالنسبة اليه . فاختلاف تركيب او ترتيب هذه الاصوات المصاحبة للصوت الاساسي يوصلنا الى صوت مركب منها له رنة خاصة ، وبتشابك هذه الاصوات واتحادها تستطيع الاذن ان تميز الرنة لانها تعتاد على معرفة تلك الاصوات البسيطة المؤتلفة المتعاقدة حول اي صوت اساسي ، فسبحان من ميز الاصوات بهذا الناموس البديع .

والرنة تقسّم الاصوات الى لطيفة ومكروهة وتحدّد الاتفاقات التي تشكل مدرج الاصطحاب اي مصفّه ، فالاصوات اللطيفة التي نطرب لهـا مركبة من اصوات مؤتلفة مع الصوت الاساسي وواردة في مصفه ، اما الاصوات المتنافرة المكروهة التي ننزعج من سماعها ، فمركبة من اصوات غير مؤتلفة مع الصوت الاساسي اي ليست واردة في مصفه . والموسيقى ، في تحديد شخصية كلّ من اصواتها الكثيرة ، تستند على الصفة الاولى ، اي على الارتفاع الذي يزيد او ينقص بالنسبة الى كثرة او قلة عدد الاهتزازات ، فاذا ضربنـا على وتر مشدود فانه يرتج جيئة وذهابا فيحدث صوتا ، والاهتزازات سريعة لاتمكن رؤيتها بالعين المجردة ، واخف حركة في الهواء تحدث اهتزازاً حتى ان اصطدام الغازات ببعضها يولد صوتا ، لذلك كان هواء الأنبوب المصوت كالناي مثلا في حالة اهتزاز .

قلنا ان الاجسام المهتزة تصدم ذرات الهواء ، فتحدث كل حركة هزة واحدة ذاهبة هي اهتزازة الذهاب ، ومتى عاد الجسم المهتز الى مكانه احدث

اهتزازة الاياب ، وعلى ذلك تكون الاهتزازة التامة او المزدوجة مؤلفة من حركة الجسم ذهابا وايابا مرة واحدة ، وكلما ازداد عدد الاهتزازات ازداد الصوت حدة وارتفاعا وبالعكس ، وقد اتضح بآلات احصاء الاهتزازات واشهرها المسماة (سيرين) ان الحاسة السمعية في البشر محدودة ، فهي لا تلتقط صوتا صادراً عن اقل من ٣٢ اهتزازة مفردة في الثانية ، كما ان الاصوات التي تتجاوز الـ ١٦٧٠٠ اهتزازة مفردة تفقد صفتها الموسيقية ، وقد اختلف الغربيون على عدد الاهتزازات التي تحدد شخصية كل صوت ، ثم اتفقت اكثريتهم على ان صوت « لا » الطبيعي يصدر عن ٨٦٤ اهتزازة مفردة ، وهي « لا » الديوان الرابع من المدرج الكبير .

ويتألف المدرج الكبير من تسعة دواوين كاملة تبتدىء بصوت دو الاول وتنتهي بالعاشر ، وهو يشتمل على ٣٢ سطرا بينها ٣١ نهرا ، وكل منها مخصص لدرجة من تلك الدواوين الموسيقية التسعة ، وكل ديوان سبع درجات تبتدىء من (دو - ٢) وتنتهي عند (دو ٨) وبعبارة اخرى تبدأ من دو ١ وتنتهي بدو ١٠ ، وتنحصر اهتزازات هذه الاصوات بين ١٦ - ٨٣٥٠ اهتزازة تامة في الثانية على وجه التقريب .

ولقد ادى اختلاف الموسيقيين على قضية تحديد الاهتزازات الى عقد اجتماع دولي عام ١٨٥٩ فقرر ان يعتبر صوت (لا) في الديابازون (اي مقياس الصوت) صادراً عن ٨٧٠ اهتزازة مفردة او ٤٣٥ تامة ، فاتخذت الحكومة الفرنسية قرارا وزاريا بهذا الشأن وجارتها في ذلك اكثر الدول . وقد قلنا ان هذا التحديد تقريبي وسيأتي الكلام بالتفصيل عن هذه القضية .

اما **الزمن** فهو العامل الثاني في تكوين الموسيقى ، وهو اجزاء صغيرة من الوقت يحددها المؤلف لكل صوت من اصوات لحنه ، على نظام خاص من النظم التي سيأتي ذكرها في بحث الاوزان الموسيقية ، وتتضح اهمية تنظيم الزمن اذا تأملنا الملل الذي ينتابنا من سماع صوت واحد مدة عشر ثوان فقط ، فحينئذ نجزم بسهولة ان لذة الموسيقى تحصل من سماع اصوات سريعة متعددة ، متناسبة ، ومتناسقة من جهة طول او قصر مددها الزمنية بالنسبة الى بعضها البعض .

هذا هو العمل الفني الذي يتولى الملحن تقديمه للناس ، وهو يشبه الى حد ما عمل بائع الورود الذي ينظم طاقة تبهج الانظار ، بتنسيق كميات معينة من كل صنف ولون ، فيضمها بحيث يأتلف كل لون مع ما يناسبه ، ولو لا ذلك لكانت الطاقة خليطاً من الزهر لا روعة لها ولا نظام ، وكما ان الشاعر لا يتقيد فقط بتنسيق المعاني التي يتوخاها في قصيدته ، بل يتقيد ايضاً بانتقاء الالفاظ المناسبة حسب مقتضيات علم البيان ، ويتقيد بمجاراة الميزان الشعري فلا يضع كلمة في مكان اخرى اذا كان تفعيلها لا يتفق مع مركزها في الميزان ، كذلك يتقيد الملحن ايضاً ، وكما انه يشترط في الشعر الصالح للتلحين ان يكون سلس الالفاظ واضح المعاني ، فكذلك ايضا يشترط في اللحن ان تكون روحه مناسبة لمعاني الشعر ، وميزانه موافقاً لميزانه .

وكما اننا نجد في فنون الادب ما هو منظوم وما هو منثور ، فكذلك الموسيقى العربية ايضاً منها ما هو منظوم على احد الموازين او مرتب على اغصان عددية ، ومنها ما هو منثور اي بدون عدد او ميزان ، وهو ما ما نسميه (تقسيما) وهم يوردونه على الغالب عبارات وجملا بانشاد (يا ليل يا عين) او ما يماثلها ، ويعزفونه على الآلات ايضا ، فالتقسيم اذن هو موسيقى غير موزونة ، وليس كما يقول البعض (بدون زمن) لان الزمن واضح جلي ، نعرفه اذا ضبطنا مدة كل صوت بالنسبة الى ما يجاوره ، اي انه توقيت نسبي بين كل صوت وآخر سواء استغرق عدة ثوان او ثانية او جزءاً من الثانية ، ولا يظنن احد ان الزمن الموسيقي مدد ثابتة محدودة كالدقائق والثواني ، فهو غير ثابت ولا محدود ، بمعنى انك اذا قررت لاحد الاصوات زمنا قدره ثانية واحدة ولصوت آخر نصف ثانية ، فانك تستطيع ان تغير سرعة هذا الزمن الموسيقي وتعزف الصوت الاول في ثلثي ثانية . والثاني في ثلث واحد مثلا ، فتبقى مدة الصوت الاول في الحالين ضعف مدة الثاني ، وهكذا لا يحصل خلل في اللحن من جهة نسب الزمن ، وان تباين معناه من جهة الاسراع او الابطاء .

ونستطيع ان نرى هـــذه الظاهرة الفنية في آلة الحاكي ، فاذا

وضعنا عليه اسطوانة وحركنا المعدل من الحدة الى الغلظة اي من العلو الى الانخفاض ، فان سرعة دوران الاسطوانة تزيد او تنقص ، فتطول او تقصر مدة كل صوت باعتبار الدقائق والثواني ، بينما النسبة تظل محفوظة باعتبار الزمن الموسيقي القائم على التناسب بين الاصوات .

وهكذا نشأت في الموسيقى نظرية الاسراع والابطاء ، وصارت الموازين تقسم وتنظم على درجات تتفاوت بين السرعة العظيمة والبطء المتثاقل ، ولأجل ضبط سائر السرعات الموسيقية صنع الافرنج آلة المترونوم ، وهي مبنية على نظرية الرقاص الذي يبطىء كلما طال ويسرع كلما قصر ، ولتلك السرعات الزمنية المختلفة معان جمـــة ، فالبطيئة الهادئة تعبر عن الخشوع والجلال والخوف والحزن الخ ، والسريعة المتراقصة تعبر عن الخفة والحماس والمرح الى غير ذلك من المعاني الكثيرة التي يشترك في اظهارها ، مـع درجة سرعة الزمن ، طابع النغم وتنويعه في اللحن ، لذلك رأى الموسيقيون ان يرتبوا الازمنة اشكالا وعقودا لتزيد في روعة الموسيقى ، فنظموا وما زالوا ينظمون اصولا اذا وُقِّعت على الدف مثلا ، ظهر لكل منها طابع يختلف عن سواه ، كما يختلف البحر الطويل عن البحر البسيط مثلاً ، وهكذا صار للموسيقى موازين تشبه بحور الشعر العربي .

ولما كان التنظيم والتنسيق هو سر الطرب والجمال في كل شيء ، لذلك كان اكثر الموازين المعروفة في الشرق يبعث على الارتياح والانشراح ولو لم يصاحبه عزف او غناء .

اما الزخارف الموسيقية فليست عاملا اساسياً في تكوين الالحان ، ولكنها حلى لتزيينها وتتميم اخراجها على احسن حال ، فهي تصقل عباراتها وتفصح عما يقصد منها باجلى بيان ، والزخارف في الموسيقى كثيرة لهـا اشارات واصطلاحات خاصة بها توضع فوق الكتابة ، فيلزم انشاد او عزف كل مقطع من اللحن حسبما توحي زخارفه ، وهي متعددة نذكر منها زخارف النشاط والخفة والتأني والشدة والعذوبة والفخامة والتظهير والاخفاء ، ومنها التدرج وهو السير بمقطع موسيقي في شدة تزيد او تنقص تدريجياً ثم توجد اشارات للتحلية ، واساليب لترديد الصوت وترجيعه ، وترجيف الاصابع على

الأوتار الى غير ذلك من الزخارف التي يعرفها كل من فقه الكتابة الموسيقية جيداً ، ولا غاية منها الا تحلية اللحن حتى يصل الى اقصى حد من التأثير على السامعين . والافرنج يحسنون موسيقاهم ويزيدون محصولها بالمزج والتأليف بين الاصوات ، ذلك الفن الذي نقلوه عن العرب كما سترى ودعوه (آرموني) ، ومداره تركيب الاصوات المؤتلفة مع بعضها واخراجها في وقت واحد ، مما يزيد في عظمة الالحان ، ويجعلها حرية بان تمثل كل مظهر في الحياة ، ولا شك بان الالحان ، تبدو حقيرة اذا خلت من الآرموني ، وهو علم صعب المنال فلاجل تسهيل استعماله عمد الافرنج الى تعديل نسب الائتلاف الطبيعي بين اصوات كل نغم ، وضحوا بنظام التجاذب في سبيل الحصول على اصطحابات سهلة مشوهة ، بينما تمسك الشرقيون بالمحافظة على ائتلاف الاصوات ، وتنوع الانغام ، فكان ذلك منذ عهد الجمود سبباً في عودة الموسيقى العربية الى حالة الانفرادية (ميلودي) ، وثقافة الشرق الفنية حالياً لا تمكنه من استعمال الاتفاقات العربية كما ينبغي ، فهي تحتاج الى دقة عظيمة وعلم واسع . وهكذا سارت الموسيقى الافرنجية في سبيل جديد فتحه الاكثار من استعمال بعض الاتفاقات ، وارتدت الموسيقى العربية الى الوراء ، فافترقت هاتان الشقيقتان ، مع ان العاملين الاساسيين في تكوينهما لم يتبدلا .

والخلاصة ان التلحين حسب قواعد الموسيقى العربية يشبه التطريز اليدوي ، وحسب الافرنجية يحاكي التطريز الميكانيكي ، اما الفكرة الفنية في الحالين فتشبه الرسم قبل التطريز . والفرق عظيم بين قيمة اليدوي والميكانيكي ، فقطعة صغيرة من الاول تفوق اكبر قطعة من الثاني مهما كانت جميلة ، وكما ان القطع الميكانيكية ذات الرسم الجميل تزداد قيمتها لو كانت يدوية ، هكذا القول في قطعة فنية من الموسيقى الافرنجية اذا كانت ملحنة حسب قواعد الفن العربي ، فان قيمتها تزداد اضعافا .

وختاماً تلخص جميع المواد التي تبنى الموسيقى منها ، كما يلي :

١ — اصوات تتراوح بين الحدة والغلظة ، تتركب منها سلاسل تسمى انغاماً .

٢ - ازمنة متفاوتة بين الطول والقصر والسرعة والبطء تتركب منها الموازين .
٣ - اصطحابات متنوعة من الاصوات للتعبير عن كل مظهر في الحياة .
٤ - زخارف مختلفة تمثل كل نوع من الحلى الفنية .

فاذا اضفت الى هذا كله حنجرة نقية وآلات حسنة الصنع رخيمة الرنة ، وملحناً متفنناً عالماً بأسرار هذه الصناعة ، يكون اللحن قد استكمل اسباب الروعة والجلال .

٣) ما تحتاج اليه الموسيقى العربية

تستدعي الحال ان نتكلم عما تحتاج اليه موسيقانا من جهد وعلاج ، فالنهضة الفنية اخذت تترعرع منذ نهاية الحرب العظمى ، مرافقة ما وصلت اليه دول الشرق الادنى من تطور اجتماعي وسياسي وادبي . فقد تأسست الحكومة السورية العربية التي اعادت الى الإذهان ذكرى الأمجاد الغابرة ، وتلاها فجر استقلال مصر والعراق واعلان الملكية فيهما ، فلا عجب اذا رافق هذه الحوادث العظمى تطور فني ، بعد ان كان الشرق خاليا من معهد او ناد يجمع طلاب الموسيقى ، ومفتقراً الى استاذ واحد متعلم ذي شخصية تمكنه من جمع عشرة من الهواة على رأي واحد .

وقد كانت العقبات القائمة في وجه الموسيقى العربية عسيرة ، نذكر منها :

١) الامية ، - ٢) اهمال الحكومة ، - ٣) المدارس الاجنبية ، - ٤) الآلات ذات الاصوات الثابتة ، - ٥) ملحنو المسارح ، - ٦) تنابذ الهواة الادباء . - ٧) دمج الرقص بالموسيقى ، - ٨) التعصب ضد الفن ، - ٩) اهمال الصحفيين ، - ١٠) بؤس الموسيقيين الى غير ذلك .

ولا شك ان آثار هذه العقبات العشر بادية في اكثر بلاد الشرق على درجات متفاوتة من الشدة والتأثير ، بيد اننا نسجل بسرور ان بعض المدارس اخذت في المدة الاخيرة تعلم الموسيقي الابتدائية ، والامل وطيد

بالتقدم التدريجي ، ومما يشحذ الهمم ان بعض الادباء اخذوا يعملون على تأسيس المنتديات وبث الدعوة بنشاط ، وهم ينتظرون من حكومات الشرق تعليم الموسيقى في سائر المدارس بصورة متقنة ، وتأسيس معهد عال اسوة ببلاد الغرب للتخصص في هذا الفن الذي هو لغة العاطفة والجمال ، فالموسيقى لا تقل نفعا عن سائر العلوم التي تُدرَّس مبادئها في المدارس الاعدادية لغير الاخصائيين ، وهي اولى بالتدريس لانها مهنة ، فيجب ان يظهر صاحب الموهبة ويتدرب من صغره ، كي يتمكن من الاشتغال بها في المستقبل ، كمهنة شريفة تسمو شأناً على الهندسة او الحقوق والطب ، كما تقول الامم المتمدينة ، لان شهادتها تتطلب من الدراسة مثلما تتطلبه العلوم المذكورة مجتمعة .

وها نحن نشرح باختصار تلك العقبات التي ما زالت تزعج موسيقانا ، ونصف ما يناسب اتخاذه من الاجراءات للتخلص منها :

اولا — الامي فناً كالامي لغة لا يرجى منه خير ، ولا يدفع عن الفن ضرا ، فيتوجب ان يكون العازف حاملا على الاقل شهادة مدرسة اعدادية ، وان لا يقبل في المعاهد الموسيقية المطلوب انشاؤها الا من كان حاصلا على هذه الدرجة ، وبعد ذلك يشرع بتدريسه اصول الموسيقى العربية وقواعدها ، فلا يغني صوتا ولا يمسك آلة قبل ان يتمكن من قراءة الالحان المكتوبة ، والا انطلقت يده بالعزف وحنجرته بالغناء واصبح تعليمه كتابة الموسيقى ضربا من المستحيل ، فاذا لم نوجد عازفين متعلمين لا يمكن ان نوجد علماء كثيرين يشتغلون بالتأليف والنظريات الفنية ،

ويستحسن ان يكون النظريون ملمين بالموسيقى العملية ، فضلاً عن قواعد الشعر والطبيعيات والرياضيات .

ثانياً — كل قطر خلا من دائرة للفنون الجميلة تهتم بالموسيقى اولا فهو بائس ، فعلى الحكومة تأمين النهضة الفنية وتعميم التدريس وتنظيم المسارح وتنشيط الاندية الموسيقية والاشراف عليها ، وعليها ايضاً ان تساعد ارباب المواهب ، فالموهبة لا تمنح للافراد بالقوة ، ولا تنتزع منهم مهما صادفت من العراقيل ، ويقتضي جمع عمال الفن العاطلين عن العمل في معهد خاص ينصرفون فيه الى تحسين حالهم ماديا ومعنويا ، وهم يتوفرون

على تسديد نفقاتهم من ايراد حفلات يقيمها معهدهم تحت اشراف الحكومة ، ولا يجوز اهمال اولئك البؤساء لانهم صلة الوصل بين الحاضر والمستقبل ويمكن ان يظهر من احدهم اذا حسنت حاله قبس فني منه نفع للبلاد .

ومن واجبات الحكومة ان تهتم جديا بمراقبة الالحان التي تلقى على الناس ، سواء في المسارح او في محطات الاذاعة ، فلا ينشر شيء قبل ان تفحصه لجنة فنية كما هو الحال في مراقبة الافلام ، لان الالحان السخيفة والطقاطيق البذيئة من اعظم اسباب الانحطاط الفني والاخلاقي ، وما اكثرها في وقتنا الحاضر ، ثم يجب وضع جوائز للشعراء والملحنين بقصد انتاج اناشيد رفيعة تنبعث منها القوة والعزة ، وتتناول كل ناحية من الحياة الاجتماعية والادبية والروحية ، وهكذا تزول الالحان المبتذلة تدريجياً كما تُزال الشوك من بين الرياحين .

ثالثاً — ان نشر العلوم واللغات الاعجمية شيء ، اما نشر الموسيقى الافرنجية فشيء آخر ، لان من تعلم الحساب مثلا بلغة اجنبية لايختلف فيه مع من تعلمه بالعربية ، ولكن متى اعتاد التلميذ على الموسيقى الافرنجية انطمس ذوقه الشرقي وقصرت اذنه عن ادراك الانغام والاصول العربية ، فاذا كان لايجوز ان يبدأ دروسه بلغة اجنبية قبل ان يتمكن من لغته العربية ، فكيف يجوز ان ينصرف بكليته الى الموسيقى الافرنجية قبل ان يتفهم موسيقى بلاده ؟ فالمدارس الاجنبية اذن تحارب الفن العربي عن قصد او بدون قصد ، فيجب وضع حد لهذه الحال باتباع برنامج موسيقى معين .

رابعاً — ان الآلات ذات الاصوات الثابتة من نحاسية وغيرها كالبيان والارغن وكل ما كان ذا دساتين ناتئة كالمندولين وغيرها ، تُخدش الاذن السليمة ، لان اصواتها محرفة عن المراكز الاصلية ، فعزف الالحان الشرقية على مثل هذه الآلات يشوه انغامها ، لذلك وجب منع استعمالها ، والا كانت مفسدة لآذان النشء الجديد .

خامساً : ان ملحني المسارح كانوا وما زالوا اكبر واسطة للاذاعة والتعميم ، فمتى كانوا راقين متعلمين بدا الفن راقياً سعيدا وبالعكس ، فهم يؤلفون الطقاطيق ويلحنونها ولا داعي لازعاج القراء بايراد امثلة من

اتاجهم في عصرنا هذا ، اما العلاج الوحيد فهو مراقبة الحكومة ، ويجب فرض جزاء على كل من ينشر لحنا غير مرخص به من لجنة المراقبة .

سادساً - تفرق الهواة الادباء - ليس السر في جمعهم بمعهد او ناد (١) وانما هو في التأليف بين قلوبهم وازالة ما هم عليه من عدم اتحاد ، بل ازالة الانانية من نفوسهم ، فهي وليدة الضعف الفني وضيق المدارك ، وهي العامل الاساسي في انحلال الاندية التي لم يكن عند اعضائها تضحية

---

(١) لقد رافقت النهضة الفنية بدمشق منذ سنة ١٩٢٠ فعملت منذ فتوتي على تأسيس النادي الادبي لنشر العلم والموسيقى ، ثم سعيت مع نخبة من الهواة يتقدمهم سعادة الاخ فخري بك البارودي نائب سوريا فأسسنا سنة ١٩٢٨ (النادي الموسيقي السوري) الذي احدث نهضة فنية تذكر ، فعلم كثيرين مجانا ، واقام حفلات عظمى على مدرج الجامعة السورية وغيرها ، ولقد طلبت من الحكومة في سنة ١٩٣٠ ان تخص هذا النادي بارض ومعاش وقلت لها :

« ان تركيا اسست دار الالحان والحكومة المصرية ناصرت مشروعا كهذا وقدمت له ارضا ومخصصات سنوية كافية ، فلعل حكومتنا الموقرة ، وهي المسؤولة عن رقينا الاجتماعي ، تعامل نادينا بالمثل اسوة بسائر الحكومات في الشرق والغرب » ، وقد استمر النادي مزدهرا حتى حصلت كارثة اصطدام بالسيارات في صحراء دمشق ، بينا كانت هيئة النادي ذاهبة الى بيروت يوم ٢٤ - ٥ - ١٩٣٠ لاقامة حفلة على مسرح ويستهول في الجامعة الاميركية ، فاستشهد احد اعضاء مجلس ادارته المرحوم نايف سابا ، وكان مؤلف الكتاب مع الاستاذين توفيق الصباغ والياس النحات في عداد من جرح وسلم من تلك الحادثة المشؤومة ، وبعد مدة طويلة شفيت من جراحي وتفقدت النادي فاذا بامور حصلت ، فانسحبت منه وبعد عدة شهور تفسخ وسار كل في سبيله .

ولم اجزع لهذه الصدمة القاسية ، فاعدت الكرة واسست الرابطة الموسيقية فكانت اكبر هيئة فنية عرفتها البلاد اذ ضمت اثني عشر استاذا ونحو سبعين عضوا من الهواة ، وقد تقدمت هذه المؤسسة بسرعة وعملت وعلمت واقامت حفلات رائعة ، واخيرا انحلت لاسباب مادية فقد كانت نفقاتها باهظة لاتسددها الاشتراكات ، ففهمنا ان مشروعا كهذا لايمكن ان يعيش بدون مخصصات من الحكومة ، ولم تكن هذه الفكرة قد اثمرت رغم مابذلناه من جهد والحاح في سبيل تحقيقها .

صدمتان عنيفتان اصابتا الفن في دمشق ، ولكن الفكرة لم تمت ، فصرت ترى فرقا صغيرة تتألف تارة وتنحل اخرى حتى يومنا هذا ، ثم قررت الحكومة السورية في عهد وزير الشباب الدكتور منير بك العجلاني تأسيس معهد عال لتعليم الموسيقى العربية ، وبوشر بالعمل فعلا ولكن هذا المعهد اقفل ابوابه وهو لا يزال في المهد لان الماديات اعوزته كما اعوزت كل مشروع قبله ، لذلك تأمل من الحكومة التي خطت تلك الخطوة بعد كثير من الاحجام ، ان لاتنكص على الاعقاب ، بل تعيد فتح المعهد الموسيقي حتى تثبت اصوله وينتظم طلابه في بناء خاص به ، عندئذ يحق لنا ان نهنيء الفن العربي بما ساهمت به الحكومة السورية في سبيل نهضته ، وقد علمت والكتاب تحت الطبع ان معالي المومأ اليه ، وهو الان وزير المعارف والفنون الجميلة ، قد استأنف بذل المساعي لتحقيق هذه الغاية .

واخلاص ، ومتى امسى النادي الفني ميدانا للمهاترات والخصام فقل لا كان ، ولا ازدهر الفن ، وانني لا اشير باقفال اندية كهذه فهي تنحل من تلقاء ذاتها ، والعلاج في الانتظار والتريث حتى يشتد التآلف بين ابناء الشرق فيقدروا كفاآت بعضهم ، ومن لم يهده الله فما له من هاد .

سابعاً — ان الراقصات الخالعات هن السبب المباشر فيما رسخ في اذهان الناس من ان بيئة الموسيقيين منحطة ، « فالموزيكاتي » كان بحكم مهنته زميلا للمتهتكات ، وقد يضطره ضيق ذات اليد ان يخضع لاوامرهن ، فيجب الفصل بين الرقص المقيد بحدود وقوانين في الحفلات الخاصة ، وبين الرقص الذي نراه في اكثر المسارح ، كما يجب منع النساء عن الانشاد ، الا اذا ظهرن امام الجمهور على احسن زي من الحشمة والكمال .

ثامناً — ان الذين يفتون بتحريم الموسيقى ومنعها بالكلية يعتقدون انهم يقصدون الاصلاح ، ولكن الشيء اذا تجاوز حده انقلب الى ضده ، فالفن يقبل احتجاجات المرشدين ضد الالحان البذيئة والراقصات الخالعات وما شاكل ذلك من اسباب التبذل والانحطاط ، اما المغالاة بقصد منع الموسيقى بتاتا ، ومجازاة من يسمع لحناً او يصغي للاذاعة ، فذلك ما لا يقبل به مفكر في هذا العصر .

ونحن نسأل اولئك المرشدين كيف يمكن ترتيل الآيات بدون معرفة الموسيقى الصحيحة ؟ بل نسألهم ما معنى قول النبي داود « سبحوا الرب بالمزمار والقيثار » ؟ فاذا كان الشعر حماسياً يدعو الى الفضائل ومكارم الأخلاق فهل يمكن ان تقلل الموسيقى من جلاله وتأثيره ، ام انها تزيده جمالا ووقاراً ؟ قال شاعر القطرين خليل المطران بك في قصيدته الموسيقية :

بني وطني ! ان نلتمس لرقينا ... عتاداً فهذا الفن بعض عتاده
اذا نحن احكمناه اعلى همومنا ... وانجى سواداً هالكاً من سواده
وحرر قوماً صاغرين فردّهم ... كبار المساعي والمنى والمشاده
متى يرجع الشرقي والعزم عزمه ... واقصى مراد المجد دون مراده ؟
يخوض المنايا لا يبالي غمارها ... ويسمع مسروراً نشيد بلاده

تاسعاً — الصحافيون قادة الرأي العام وهم قوة هائلة لتوجيه الافكار، فالموسيقى العربية بحاجة ماسة الى معاونتهم، لكنهم لايهتمون بها الا قليلاً، ولم نسمع ان صحفيا اشترى مقالا من عالم موسيقي، بل تراهم يسجلون لانفسهم منة اذا تنازلوا ونشروا له مقالا او اثنين مجانا، وقد يملأون أعمدتهم بأخبار زلزال في الكوشنشين او حريق في نيام نيام، بينما هم يتلكأون عن خدمة الفن، فهم من جملة المسؤولين عن انحطاطه.

عاشراً — لا يمكن ان نرتجي رقياً فنياً من موسيقيّ يرجو الله صبح مساء ان يميته ليرتاح من بؤسه، والموسيقي عزيز النفس لاينسى انه جالس كرام الناس وكبراهم فصفقوا له وطربوا لالحانه، فتراه يمتنع عن السؤال مردداً — اذا مت ظمآنا فلا نزل القطر — ولا ادري كيف نطلب فناً وطرباً من يبكي ويجوع، ويعرى ويتوسد الثرى، بينما عشاق المادة يختالون في البرفير والأرجوان.

ولا يمكننا ان نطالب أولئك البؤساء بمتابعة الدرس وبذل الجهد، لأن قواهم خارت واصبحوا عاجزين عن التقدم من سوء الغذاء والكساء، ولا يجوز ان نتركهم على حالهم لأن من يراهم ينخلع قلبه ويفضل احقر مهنة على تعاسة الموسيقي، وهكذا نصل الى وقت لانجد فيه متطوعا لخدمة الفن ولا عاملاً يشيد بناءه.

فليقابل القارىء بين حال كهذه وبين حال الموسيقيين في دولة العرب، يجد فرقا هائلا يشبه بعد الارض عن السماء، واليك لطيفة ملخصة عن كتاب الأغاني، لنتأمل ونقابل بين الحالين. « ذهب مخارق يوماً الى استاذه ابراهيم الموصلي فوجده مفكراً، وبالسؤال اجابه، يوجد ضيعة تجاورني معروضة للبيع والمال المطلوب بها مئة الف دينار، وانني أرغب في شرائها ولكن نفسي لاتطيب باخراج ثمنها من أموالي، فقال مخارق، ومن يعطيك المبلغ اذن؟ مئة الف دينار، اجاب الموصلي، اكتب:

نام الخليون من همٍ ومن سقمِ	وبت من كثرة الاحزان لم أنمِ
ياطالب الجود والمعروف مجتهداً	إعمد ليحيى حليف الجود والكرمِ

ثم لحن هذين البيتين وعلمها لمخارق وقال له: امضِ الى دار الوزير يحيى بن خالد، وقص عليه الامر وقل له انني اصطنعت هذا اللحن ولم أرَ أحداً يستحقه الا جاريته، فمضى مخارق وطرب الوزير بهذا اللحن وامر للموصلي بمئة الف دينار ولمخارق بعشرة آلاف.

وفي اليوم التالي ذهب الى استاذه يسأله عما جرى بالضيعة فأجابه الموصلي : لما دخلت الدراهم منزلي شححت بها فصارت مثلما ملكت قديماً ، فسأله وماذا تصنع فأجاب : قم لالقي عليك لحنا صنعته يفوق الاول واملى عليه .

ويفرح بالمولود من آل برمك بغاة الندى والسيف والرمح والنصل
وتنبسط الآمال فيه لفضله ولا سيما ان كان من ولد الفضل

وقال له اذهب الى الفضل بن يحيى وانشده اللحن واحك له خبر الضيعة وقل له اني ارسلتك لتلقيه على جاريته ، فعاد مخارق وهو يحمل عشرين الف درهم ولأستاذه ابراهيم مئتي الف . ثم لما عاد الى استاذه ليعلم ما تمّ في امر شراء الضيعة اخبره الموصلي انه بخل بالدراهم كعادته ، وقال له : خذ لحنا يفضل الاولين وانشده .

الى جعفر سارت بنا كل حرة طواها سراها نحوه والتهجر
الى واسع للمجتدين فناؤه تروح عطاياه عليهم وتبكر

واردف قائلا امض به الى جعفر وافعل كما فعلت باخيه ، فعاد يحمل لاستاذه ثلاثمئة الف درهم عدا عن ثلاثين الف خاصة به ، واخيراً سأله عما تم بشأن الضيعة فاخرج الموصلي صكا كان تحت وسادة يتكيء عليها وقال ان يحيى ابن خالد اشتراها له ، وارسل صكها مصحوبا بسطور هذه خلاصتها « علمت انك لا تسخو باخراج مال ملكته لذلك ابتعت لك الضيعة من مالي وارسلت اليك صكها » وبكى ابراهيم فرحا وقال : يا مخارق اذا عاشرت فعاشر مثل هؤلاء ، واذا فاخرت فباشباههم .

ونحن اذا كنا لا نتطلب لابناء الفن ، في هذا العصر المادي ، حظاً سعيداً الى هذه الدرجة ، فاننا نقبل لهم بالكفاف في بلاد لا شأن فيها للعلم ولا قيمة للادب والفن . (في الوقت الحاضر ، على الاقل ...؟)

هذا نزر يسير مما كتبناه في الصحف ، وحاضرنا به في المجتمعات ، ونشرناه في المجالس بين الاصدقاء باذلين ما امكننا من جهد ومال في الدفاع عن الموسيقيين البائسين ، وعن الفن الذي هو اشد بؤساً منهم ، فكنا طيلة ربع قرن كالمنشد في العراء ، او كالكاتب على صفحات الماء .

تنظيم المؤتمرات والمجالس الفنية

في سنة ١٩٣٢ ارسلت الحكومة السورية الى مؤتمر القاهرة لجنة من العازفين، كانها شاءت ان تسمع علماء الفن ما عندنا من شجي الالحان، فلم يشترك من تلك اللجنة عضو واحد بالابحاث العلمية والفنية، ولم ينتخب احد من افرادها في لجنة واحدة من اللجان، نعم ان ذلك المؤتمر قد قصر في اهم غاياته، ولكن الفشل ما كان ليتسرب اليه، لو ان كل حكومة في الشرق اهتمت بامره كما يجب، فقدرت مسؤوليتها بالاختيار، واوفدت اليه اقوى ما عندها من علماء هذا الفن، دون تحيز ولا مراعاة، ولا مجال للندم فما مضى فات، والعبرة بما يتلقاه الناس من الفشل الماضي للنجاح فيما هو آت، والواجب يقضي بان يستفيد الاحفاد من اخطاء الاجداد.

ان الامة المصرية، حكومة وشعبا، قد خلدت فضلها العظيم على الموسيقى العربية بما بذلته من جهد في سبيل ذلك المؤتمر، وان كان الوضع الفني لم يتغير عما كان عليه قبل انعقاده، ولقد قال النقاد بعد انحلاله ان السبب في فشله يعود على اللجان التي تولت توجيه خطواته، اذ لم يكن بين اعضائها انسجام من جهة المستوى العلمي والفني، فمادة الموسيقى العربية التي تستند على درجات السلم وتركيب الانغام بقيت مجهولة، والقواعد والتشذيبات اللازمة لنهضة موسيقانا حتى تجاري شقيقتها الغربية ظلت محجوبة في عالم الغيب.

وبديه ان هذه الامور بالنسبة الى لغة الموسيقى تشبه تحديد مخارج الحروف وتنظيم قواعد الصرف والنحو والبيان بالنسبة الى اللغة المحكية، فلو لم تكن هذه القواعد موجودة، هل كان بالامكان ان نحكم على صحة قصيدة للمعري مثلاً، تصل الينا بعد الف عام عن طريق السماع؟ فالتأليف اذن مستحيل بلغة لاحروف مضبوطة لها ولا قواعد يُستند اليها.

هذا هو الحال في الموسيقى العربية حتى كتابة هذه السطور ، فلا قيمة اذن لموشحة قديمة نلقيها ونحن في شك من صحة تركيبها وحقيقة درجاتها الصوتية ؛ فهي أشبه قصيدة قديمة وصلت الينا عن طريق النقل والرواية ، فلا هي تثبت مادة موسيقانا ، ولا هي تسمح لابناء الجيل الحاضر ان يعملوا في الفن شيئاً مذكوراً ، مادامت مادته غير معروفة او غير متفق عليها ، فهل نريد ان نجعل انفسنا هزءاً في نظر الامم الذين قالوا في المؤتمر بسخرية لاذعة : « اذهبوا وفتشوا على نسب سلمكم الموسيقي وابعاده الصوتية من الاسطوانات القديمة » .

ان الصحف والمجلات العربية قد طفحت بمقالات قيمة ، كتبها بعض جهابذة الفن بعد انفراط المؤتمر ، فكان كلامهم اقراراً بالواقع ونذيراً بسوء المصير اذا ظلت الحال على هذا المنوال ، فرجال كأولئك الكتاب جديرون بالتقدير لان الاعتراف بالخطأ فضيلة ، وسواء أكانوا ممن اشتركوا بتحضير مؤتمر الموسيقى ام لا ، فلا لوم عليهم ولا تثريب ، لانهم بذلوا جهدهم ، ولم يكن بالامكان احسن مما كان . ولكننا نستحسن ان ندلي ببعض الملاحظات حبا بالمصلحة العامة ، فلا تغيب عن اذهان الذين يمهدون السبل او يحضّرون الاعمال للمؤتمرات والاجتماعات الفنية المقبلة . فاول هذه الملاحظات هي ان كل محفل لا يضم اقوى ذوي الكفاءات بقطع النظر عن اي اعتبار آخر ، لا يمكن ان يتوفق في عمله ، لان الاعمال بالنيات ، والمصلحة ذاتها لا تسير سيرا طبيعياً اذا لم يُنظر الى الغاية التي عقد الاجتماع من اجلها بعيون ملؤها المحبة والبساطة والتجرد عن الاعتبارات الشخصية ، لان كل فرد باعماله الذاتية اما ان يتمجد او ان يختزي ، اما المصلحة العامة فتنظر الى الشخص من جهة علاقتها به فقط ، فبأية صلاحية اذن يخالف منظمو المؤتمرات هذه القاعدة ويتخذون من الاشتراك بها وسيلة للتفاخر او الانتقام وباباً للمنازعات وايغار الصدور ؟

ومن هذه الملاحظات ايضاً ان يكون منظمو المؤتمرات عارفين واجباتهم حق المعرفة ، مرهفي الحس ، اذكياء ، مخلصين منزهين ، يدركون اصول اللياقة كل الادراك ، ويلمون بالموضوع الذي يتولون توجيهه والدعوة اليه كل الالمام .

وآخر ما نسرده من هذه الملاحظات ، ان على اللجان التحضيرية ان تحدد ابحاث المؤتمرات بصورة تمهيدية وترسل برامجها الى الامم والجماعات المدعوة ، لتكون على بصيرة من امرها ، فلا يتقدم الى تلبية دعوة فنية من يستشعر عدم الكفاءة ، وهكذا لا تلعب الشفاعات دورها ، فقد يظن الناس ان الذهاب لتمثيل امة في مؤتمر فني او اجتماع عام انما هو قضية تسلية وتبجح وظهور ، مع انه خدمة مرهقة يجب على من يقبلها أن يزن الحمل الملقى على عاتقه ، ويقدر المسؤولية التي تقع عليه حين يعجزه النهوض بمفترض ما ينتدب اليه .

فاذا استعرضنا ما حدث في مؤتمر القاهرة على ضوء هذه الملاحظات ، تبيّنا ان النتيجة التي وصل اليها لم يكن منها مناص ، فالاهمال والقصور والتحزبات والعنعنات الشخصية متى لعبت دورها ساءت الحال وفشلت الغاية مهما بذل في سبيلها من الاتعاب .

ولقد لاحظ الناس ان بعض الذين خدموا الفن باخلاص لم يُدعوا الى ذلك المؤتمر . نعم ان الدعوة لا تزيدهم رفعة ، ولكن المؤتمر يفيد منهم ، ولا نذهب بعيداً بل نأخذ المثل من مصر ذاتها ، فقد كان فيها عالم كبير مضى الى رحمة الله خدم الفن منفرداً مدة عشر سنوات ، اكثر مما خدمته خلالها جماعة متحدة . فالف وصنف وعرّب ونقد وطبع وكان صاحب مجلة موسيقية هي الاولى من نوعها بمصر ، ومع ذلك فقد عصفت به الغايات الشخصية فلم يستفد المؤتمر من مقدرته .

كذلك يوجد علماء موسيقيون في البلاد العربية لم يدعوا الى المؤتمر ، اما لقصور من اللجنة التحضيرية او لانها اتكلت على الحكومات المدعوة ، فالقت هذا الواجب عليها دون ان تبين لها برنامج الاعمال والشروط المطلوبة بمن يوفد الى المؤتمر ، فظنت تلك الحكومات ان الدعوة عبارة عن عزف موشحة او بشرف وتقسيم ... واذا اردنا ان نتعمق قليلاً في البحث نجد هفوات كثيرة لا مجال لتعدادها ، منها ما نجم من دعوة ممثلين عن امم لا علاقة لها بالموسيقى العربية ، ومنها ما نشأ عن اهمال امم او مؤسسات عظيمة لها بالموسيقى الشرقية اهم صلة ، فعلماء الامة اليونانية ،

ورثة فيثاغورس وارستوكسين وغيرهم من منظمي السلالم الموسيقية الدقيقة والانغام الخالدة لم يُمثَّلوا في المؤتمر ، كأن لا علاقة بين اليونان والعرب في هذه القضية .

فلنذكر اذن شيئاً عن البطريركية المسكونية التي حفظت مع اخواتها الالحان البيزنطية من الضياع ، وهي تحف في الموسيقى الشرقية ، وكانت تعقد المجالس الفنية للنظر في امور السلم والانغام ، وآخر مجلس عقدته كان منذ ستين سنة ، وكانت تساعد بواسطة عمالها الفنيين على ضبط الالحان الشرقية وتسجيلها بالنوطة البيزنطية ، وقد رأينا بأم العين كتباً قديمة تحوي بشارف وموشحات والحانا شرقية مطبوعة منذ قرن ونيف ، اي قبل ان يعمد الترك الى كتابة الحانهم بالنوطة الافرنجية بزمن طويل .

وبما اننا نعلم ان انغام اليونان عظيمة الشبه بالموسيقى العربية ، فاننا نتساءل مشدوهين عن الاسباب التي استوجبت عدم وجود ممثل فني لهذه المؤسسة الهامة ، في مؤتمر غايته خدمة الموسيقى العربية .

وماذا نقول عن الايرانيين ورثة الفن الفارسي وهم الذين ندعي وجود علاقات موسيقية متينة بيننا وبينهم فنردد اسماء ارباعهم وانغامهم صبح مساء ؟ انني لاتساءل هل انقطعت تلك العلاقات فجأة ام انها كانت وهماً من الاوهام ؟ ان واحداً من علماء الفن الايرانيين لم يحضر المؤتمر ولذلك ظللنا نجهل حقيقة تقسيم السلم الفارسي الى ٢٤ ربعاً صوتياً ، فهل امر الارباع عندهم عملي ام نظري ، حقيقي ام وهمي ؟ هذه مسألة تبنى عليها نتائج هامة ، ولكن لجنة المؤتمر التحضيرية رأت ، على ما يلوح للناقدين ، انها ليست بحاجة الى ابحاث تافهة كهذه .

فلما ظهر كتاب اعمال المؤتمر ، اثبت للناس بجلاء ان عزائم اعضائه قد ثبطت امام مشكلة ابعاد السلم العربي ، وهكذا فشلت لجنة المقامات في تقرير ابعاد الانغام بالطرق العلمية ، فواعجبي مما حل بهم ، ألم يستطع خمسون عالماً ان يشرحوا ويحللوا تلك القضايا كما فعلنا في هذا الكتاب ؟ يلوح لنا ان الجواب سلبي بدليل خلوّ كتاب المؤتمر من اي

تحديد مقنع ، ولو ان بعض الاعضاء قاموا بذلك ورفض المؤتمرون رأيهم ، اذن لحكموا على انفسهم امام الاجيال المقبلة اما بالجهل واما بالتغرض وعدم الانصاف .

ولا يذهبن احد الى أننا اوردنا هذه العبارة لنحرج الناس ونحملهم على قبول كل رأي اتينا به ، فنحن ما اوردناها الا لاستثارة الهمم وتحريك القرائح فالحقيقة بنت البحث ، والمناظرة المؤيدة بالبرهان والمطابقة للواقع لاتغيظ احدا ، فعسى ان يقوم بعدنا من يجري في المضمار الذي جرينا فيه ، فيؤيد نظرياتنا ويثني علينا ، او ينقض ما يمكن نقضه بالبرهان فيرد الحجة بأقوى منها ، وفي ذلك اعظم خدمة للموسيقى العربية التي اعدنا دارس رسومها في هذه الفصول ، فجاء عملنا اكبر دليل على رقي العرب الفكري واستعدادهم في العلوم الموسيقية .

والخلاصة ان شخصا واحداً — لو وُجد — كان يمكنه ان يدير دفة ذلك المؤتمر ويغير اتجاهه من الفشل الى النجاح ، ولكن ذلك لم يكن في سجل القدر مسطوراً ، فالحجر الذي رفضه البناؤون صار رأس الزاوية ، وهذا خير ما نختم به الكلام عن ذلك المؤتمر .

والآن لنتكلم قليلا عن لجنة السلم الموسيقي التي أنيطت بها متابعة البحث بعد انحلال المؤتمر ، فقد كتبت الى صديقنا فخري بك البارودي نائب دمشق تسأله بضعة اسئلة فنية فاحال الكتاب اليّ وأجبتها عليه في أواخر عام ١٩٤٥ ، ثم في أوائل ١٩٤٦ توجهت الى القاهرة مزوداً بوسالة من فخامة رئيس الجمهورية السورية السيد شكري بك القوتلي الى المفوضية السورية هناك ، وكان على رأسها صاحب الدولة السيد جميل مردم بك ، فاجتمعت الى علماء الموسيقى واعضاء لجنة السلم ، وقد تداولت معهم في جلسة عقدت بدار المستشار الاستاذ توفيق بك اليازجي ، وبعد عرض ما توصلت اليه باختصار كلي ، ارتاح بعض اولئك الافاضل لما أوردته ، وعارض الآخرون ممن لهم صلة بتجارة الآلات ذات الارباع المعدلة ، ولما اكدت لهم ان النظريات العربية شيء ، والآلات شيء آخر ، اجابوا لا نريد ان تظل موسيقانا مقتصرة على الصوت البشري والآلات الوترية الخافتة ، بل نريد لها آلات كالبيان تصدر الاصوات القوية وتعطي الاتفاقات على اختلافها .

وبعد أن اتخذ بعضهم صفة الميكانيكيين او مهندسي الآلات ، قال احدهم : « اذا استطعتَ ان تطبق نظرياتك على ماذكرنا رفعنا لك تمثالا في ساحة الأوبرا » . . ! ? فقلت ان العرب تركوا تراثا فنياً يجب علينا نشره على الناس ، فلا يجوز ان نطمسه بمحاولة تعميم سلم الارباع المعدل وما يتفرع عنه من انغام مشوهة ، ونحن الآن بحاجة الى التفاهم والاتفاق على نظريات الموسيقى العربية الصحيحة ، ومتى قدمنا البرهان للناس على دقتها وصحتها ، واقنعنا العالم الغربي ، فانه يتعاون معنا على ايجاد آلات تفي بالمرام ، ان كان ذلك امراً جوهريا ، واعتقد ان ابناء عصر اللاسلكي والسينما الناطقة لايعجزون عن " اختراع " آلات تؤدي بسهولة ودقة سائر الانغام الشرقية ، وفي هذا خدمة للموسيقى العالمية ، لان الافرنج انفسهم يشعرون بضيق موسيقاهم وتشوّه انغامها ، واذا فرضنا ان اصطناع الآلات الضخمة لم يتم في العصر الحاضر فليس ما يمنع اقامه في العصور المقبلة ، فعلينا ان نتفق أولا على الخريطة ، وبعد ذلك نلجأ الى تحضير المواد وتشييد البناء ، واذا عجزنا نحن قام اولادنا واحفادنا ، وهكذا نكون قد نشرنا رأي العرب على العالم واثبتنا له فهمنا حقائق الموسيقى .

وانفضّ ذلك الاجتماع على غير طائل ، مثلما انفرط المؤتمر قبله .

فآثرنا وصف الحال ، عظةً وعبرةً لقوم يذّكّرون .

القسم الثاني

التحقيق عن أصالة الاصوات

وحيُ الطبيعة

تحديد المراكز الصوتية بقسمة الاوتار

توطئة

الواحد نصفان ، اولية حسابية قبلها الناس فلا جدال فيها ، والخطان المتوازيان لا يلتقيان ، اولية هندسية قبلها الناس فيما مضى ، اما الآن بعد ان قال صاحب نظرية النسبية « الخطان المتوازيان قد يلتقيان » فقد تغير الحال ، وصار من الواجب ان يثبت كل فريق مدّعاه بالبرهان ، والا لم تبقَ لذلك الرأي قيمة اولية مسلم بصحتها ، وكذا القول في السلالم الموسيقية والمراكز الصوتية ، فهي قائمة على اوليات سمعية رياضية ، ولكن عدم انتشار العلوم الفنية جعل هذه النظريات الاولية في حكم المندثر ، فتسرب الشك الى الاذهان من جهة اصالة تلك المراكز ، وانفسح المجال امام المبتدئين في الفن فظنوا ان تحديد نسب الاصوات وتقسيم السلالم الموسيقية امر بسيط مباح لكل متحذلق ؛ لذلك كان لزاماً علينا أن نبسط ما اندرس من هاتيك الاوليات ، مؤيدين كل واحدة منها ببرهانيها السمعي والرياضي ، كي لا يبقى احد في شك من صحتها وان كان من المبتدئين ، وعلى كرّ الايام تنتشر النظريات الصحيحة بين المتعلمين ، فتقضي على الفوضى الشائعة الآن في عالم الفن العربي .

ثم نلتفت الى تشريح السلالم الموسيقية ، موضحين النقاط الفنية التي استند اليها القدماء في تنظيم اي سلم معروف حتى الآن ، فنصطحب القارىء في رحلة فكرية طويلة ، مملوءة بالمفاجآت اللذيذة ، تاركين له حرية التأمل والتدقيق في كل مشهد ، بحيث لا ينتقل الى آخر قبل ان يتفهم ما قبله ، لان هذا الكتاب قد نظم سلسلة متصلة الحلقات كانت من قبل ناقصة مبعثرة

مما سبب اختلاف بني الشرق على قضايا بدائية ، فراح كل منهم يغني على ليلاه ، ويستوحي اذنه فتقوده الى نتيجة غير التي بلغها سواه ، ثم ينضم حوله فريق من المطبلين والمهللين فيتولى نشر رأيه الذي لا يستند الى برهان ولا يدعمه بيان .

كل يجـــد رأيه   يا ليت شعري ما الصحيح ؟ .

ولكي لا نذهب بعيداً نأتي بمثل صغير ، في ناحية كان الاختلاف عليها مما يضحك الثكلى ، فقد كان احد معلمي العود بمصر يقول ان المقام في السلم الشرقي ، يخرج بجبس عشر الوتر واطلاق تسعة اعشاره اي من نقطة مركزها ٠،٩٠٠٠ من الوتر وقال استاذ آخر كان صاحب معهد بالقاهرة ان المقام المذكور يخرج من نقطة مركزها ٠،٨٨٩٠ من الوتر ، ثم جاءت لجنة المؤتمر الموسيقي فحددت تلك النقطة عند ٠،٨٩١٠ . اما القاعدة الرياضية في السلم المعدل فتحددها عند ٠،٨٩٠٩ وقال آخرون غير ذلك ، وهذا الخلاف كله على البعد المعروف بالطنيني الذي يساوي فضلة ذي الخمس على ذي الأربع ، وهو يخرج بجبس تسع الوتر واطلاق ثمانية اتساعه ، مع العلم بأنه يوجد في الطبيعة صوت موسيقي يخرج بجبس عشر الوتر وهو ينقص عن الطنيني بما يساوي كوما واحدة ، وهذا مثل من مئات .

فواعجبي من خلافـــاتهم   ولا شيء يوجب هذا الجدل ...

نعم ، ان اولئك المختلفين على تباين درجات علومهم ، لم يستطيعوا ان يتفقوا على هذه القضية البسيطة المحلولة بطبيعتها ، وليس لديهم طرائق علمية ليحلها كل راغب فيقنع نفسه ويقطع الشك الناشيء من تناقض تلك الاقوال ، لأن تجارة معلمي الموسيقى العربية كانت قائمة على الشعوذة الكلامية ، فلم يهتدوا الى تقرير المراكز الصوتية في السلم العربي بطريقة مؤيدة بالبرهان ، لذلك راحوا ينادون بتحديد تلك المراكز بالطرق الكيفية ، حسبما تستلذه آذانهم ، واخذ هذا المبدأ الفاسد ينتشر ويعم حتى لم يعد بوسعهم ان يفكروا بسواه ، فصاروا ، اذا حصل خلاف على تعيين مركز صوتي ، يأخذون الحد المتوسط بين الرأيين المختلفين ، عملا بقاعدة التسوية التجارية (اوبتراج) وقد تبين بالاختبار انها كثيراً ما افادت المتخاصمين ، ووفرت عليهم نفقات

المحاكم ، فلماذا لاتكون اساسا حيا وقاعدة مقبولة لحل الخلافات الموسيقية ؟ ان القضية في نظر بعض الناس لاتخرج عن انانية وتشبث بالرأي ، فليتنازل اذن كل فريق قليلا ، وليقم رأي جديد متوسط يرضى عنه الفريقان المتخاصمان ، فالخلافات في القضايا التجارية ام الفنية سيان عندهم .

هذا هو شأن اولئك الذين راحوا يقررون الابعاد الصوتية في لجنة المؤتمر حسب استحسان آذانهم ، ولو كانت تلك الآذان سليمة من الغبش السمعي لهان الأمر وخف البلاء ، ولكنها مريضة متنابذة ، كل منها تقر رأيا يرفضه غيرها ، فهل كانت الآراء المتناقضة صادرة عن سوء نية ، ام عن انانية واستئثار ؟ أم هي تجارب لتزجية الوقت وتسلية الساخرين ؟ نحن لانعتقد شيئاً من هذا كله ، بل نفهم ان تلك النتائج المختلفة امر لابد منه ، فهي تثبت بأجلى بيان ان حاسة السمع البشرية تمرض فيصيبها شيء من الغبش كما تمرض حاسة البصر بقصر النظر ، وقد تمكن الطب من معالجة العيون المريضة بالنظارات ، لكنه لما يتمكن من مداواة غبش الآذان التي تختلف في تقرير قضية صوتية واحدة ، وليس أدل على ذلك من التجربة التي قام بها المؤتمر كما جاء في كتاب خلاصة اعماله ، فقـــد استدعى خمسة من الاساتذة المشهود لهم بصفاء الحاسة السمعية ، وسجل آراءهم على انفراد بشأن ست درجات فقط من السلم المتداول في مصر ، فكانت آراؤهم في كل درجة متناقضة مع بعضها ، فما اعتبرها الاول مضبوطة زعم الثاني انها عالية ، والثالث واطئة وهلم جرا ، واليك بيان تلك الآراء :

الاساتذة —	عوض	عويس	فتحي	الحريري	الشوا
دوكاه	مضبوط	مضبوط	واطيء	واطيء	عال
سيكاه	«	عال	عال	عال	«
جهاركاه	«	«	واطيء	«	مضبوط
نوا	«	«	«	«	عال
حسيني	«	مضبوط	«	«	واطيء
اوج	«	عال	عال	«	عال

ولا شك بأن المؤتمر يستحق جزيل الشكر ليس على التجربـــة فحسب ،

بل على الصراحة والجرأة الادبية التي حدت به الى تدوينها ، فبذلك اصدر ضمنا حكما قاطعا بعدم اعتبار الطرائق السمعية الخالية من البرهان كمبدأ في تحديد درجات السلم الموسيقي ونسب ابعاده الصوتية !؟ .

اما الغبش السمعي الذي اوصلهم الى هذه النتيجة فمرض قلَّ من اعتدَّ به ، وكما أن العين المريضة بقصر النظر لاتستطيع ان تقرأ لوحة موضوعة على بعد حددته القواعد العلمية والطبية ، الا اذا ادنيت تلك اللوحة او ابعدتها عن الموضع المحدد ، وعلى نسبة ذلك التحريف يقرر الطبيب درجة قصر النظر الذي اصاب تلك العين ، كذلك ايضاً لاتستطيع الاذن المريضة بالغبش السمعي ان تدرك صحة صوت حددته القواعد العلمية الموسيقية ، الا اذا حرفتَ مركز ذلك الصوت بالتقليل او التكثير في طوله الوتري وبعبارة اخرى في عدد اهتزازاته .

ولا شك بأن الاصوات التي تؤلف كل نغم حسب سلسلة صحيحة من النسب الموسيقية ، موجودة في الطبيعة كوجود كل نوع من الازهار والاطيار وغيرها ، فلا يمكن تحريف ذلك الصوت قيد ذرة عن موضعه ، لان تلك الاصوات مدعومة ببراهين تضطرنا الى الجزم بوجود الغبش السمعي عند كل من يحرفها عن مراكزها قليلا او كثيراً ، فالدرجة الثالثة من نغم النهاوند مثلا تقع عند ١/٧ الوتر ، فاذا اعتبرناه مستقراً على درجة الراست الصادرة بجبس ٥/٣٢ من وتر العشيران صدرت درجته الثالثة اي (كردي النهاوند) بجبس ٠،٠٣٥٧ واطلاق ٠،٩٦٤٣ من وتر الدوكاه ، والدرجة الثالثة من نغم الحجاز تقع عند ١/٥ الوتر ، والثانية عند ١/١٥ منه والبعد بينهما هو ١/٧ الوتر ، اي ان (كردي الحجاز) يصدر بجبس ٠،٠٦٦٧ من وتر الدوكاه واطلاق ٠،٩٣٣٣ كما ان حجاز الحجاز يصدر بجبس ١/٥ وتر الدوكاه واطلاق اربعة اخماسه ، فاذا قال احد خلاف ذلك كذبته القواعد الرياضية والسمعية ، ومكنتك من الحكم القطعي بوجود كمية كثيرة او قليلة من الغبش السمعي عند ذلك القائل .

وقد اثبتت ابحاثي مع علماء الموسيقى العربية الحاليين ، انهم لم يلتفتوا الى هذه القضية الحساسة ، فهم سائرون في طرق ملتوية لاتنتهي الى نتيجة ، وقد اضاعت هذه الاساليب سنوات طويلة من عمر النهضة الموسيقية في البلاد

العربية منذ عهد مؤتمر القاهرة الى يومنا هذا ، والدليل انهم يقولون الان بوجود سلم طبيعي وسلم معتدل وسلم متداول ، ويحاولون معرفة هذه السلالم وتحديد الفوارق بين درجاتها عن طريق عدّ الاهتزازات ، وما الاهتزازات سوى نسب متعاكسة مع أطوال الاوتار ، وقد غاب عنهم ان السلالم ليست حكاما تُعين درجات الانغام ، وانما هي تقسيمات سهلة للتعبير عن درجات كل نغم ، بصورة تمكننا من الاستغناء عن ارقام النسب الموسيقية التي يصعب فهمها على المبتدئين ويتعذر استعمالها في كتابة الالحان .

حقاً انه لايوجد سلم طبيعي واحد بل سلالم عديدة كل واحد منها يمثل نغما من الانغام الصافية ، ولا يوجد في الطبيعة سلم معدل لان التعديل هو تقسيم المسافة بين القرار والجواب الى درجات متساوية صوتياً ، فالموسيقى الملحنة حسب سلم معدل كالفسيفساء المصنوعة من اجزاء متساوية الحجوم ، ليس لها روعة بالنسبة الى المصنوعة من اجزاء ذات احجام متعددة ، وكل شيء في الطبيعة مرتب على نسب وقياسات مختلفة ، كل منها يمثل جنسا ، والاجناس تشكل فصائل ، والفصائل تؤلف انواعا وقس على ذلك . ولا يخفى ان التعديل في الاصوات يفسد طبائع الانغام ، وهو يختلف عن تعديل الاحجار وتسويتها بالنحت ، ومن يطالع فصول هذا الكتاب يدرك هذه الأمور ادراكا يقينيا ، فلا تستهويه سهولة تعديل السلم ، بل ينبذ هذه الفكرة من اساسها نظراً لما تجره على الفن من وبال .

بقي السلم الذي يسمونه « المتداول » كما وضعته لجنة المؤتمر او كما سيضعه سواها من المخترعين ، وهو عبارة عن مجموعة الدرجات المستعملة حسب زعمهم في الانغام المتداولة الآن ، وليس لهذا السلم اساس علمي ثابت اي انه لايخضع للقواعد الرياضية والسمعية التي تخضع لها سائر السلالم الموسيقية ، بل هو عبارة عما تقرره ، بالتسوية الحية ، آذان الموسيقيين واكثرها مصاب بالغبش السمعي فلا تتفق على رأي صحيح مع ان السلم العربي يدل على الدرجات الصوتية في اي نغم من الانغام بأقصى دقة مستطاعة ، وسيقتنع ابناء الفن بعد دراسة هذا الكتاب بان لاسبيل للتعبير عن الانغام الصحيحة بالكتابة الموسيقية الا بقبول هندسة السلم العربي ، وكلما اهملنا هذا الامر او تساهلنا

به ازداد الغبش السمعي في آذان الناس فتضيع نسب الانغام وتختلط الاصوات .

لذلك لم يبق امامنا الا الطريقة العلمية التي ترضي الجميع وتقنعهم فأين هي ؟ قال الاستاذ المرحوم رؤوف يكتا بك مندوب تركيا ورئيس لجنة المقامات في مؤتمر القاهرة ، قولا جديراً بالاعجاب ، بعد ان نقد هذه الحال بشدة في جريدة « المحادثة » وهذه ترجمة عبارته : « هل يوجد علم لايمكن شرح نظرياته وايضاحها بالارقام ؟ وهل يمكن الادعاء بان الموسيقى من العلوم التي تشذ عن هذه القاعدة ؟ ان الذي يدعو الى الاسف هو اهمال النظريات الموسيقية في الشرق منذ امد بعيد ، واقتصار الناس على الاشتغال بالموسيقى العملية فحسب . « اه »

فلا مراء اذن بان تقرير درجات السلم العربي ، الذي تثبت صحته بالبراهين لدى مقابلته باي سلم من سلالم الموسيقى المعروفة في هـــذا العصر ، امر هام اقضّ مضاجع العلماء ، وشغل اذهانهم ، ولم يكن الوصول الى استكناه سره متيسرا لاكثر الاعضاء الذين ضمهم مؤتمر القاهرة ، فكان فشل لجنة السلم في مهمتها امراً مرتقبا ، وترتب عليه عدم تمكن لجنة المقامات من تدوينها بالطرق العلمية ، اذ لايمكن ان يتركب نغم بالمعنى الصحيح اذا كانت الحروف الموسيقية غير مقررة ، ولا خير في آراء تطرح للبحث غير مدعومة بالبراهين لانها تشبه البيوت المبنية على الرمال ، فكيف يكون الحال اذا لم يكن هناك بيوت لا على الرمال ولا على الصخور ، اللهم الا ذلك الكوخ المتداعي الذي ظنوه سلما موسيقياً عندما حددوا ابعاده بالتراضي ، ثم رفضت هيئة المؤتمر اعتماده .

هذا هو باختصار شرح المشكلة التي واجهت علماء الفن ، اثبتناه تبياناً للواقع وخدمة للحقيقة والتاريخ ، وتحميساً للقارىء كي لايمل من مرافقتنا في هذا البحث العويص الذي حاولنا سبكه بأعظم حد من بساطة الاسلوب ، وسهولة التعبير عن الاصطلاحات الرياضية والبراهين الفنية .

وليس هذا الفصل سوى تقرير اوليات موسيقية وقواعد لابد من معرفتها لفهم النظريات التي استند عليها فلاسفة الفن عندما نظموا السلالم الموسيقية من عهد اليونان القدماء الى عهد العرب ، وهكذا يتحقق مشتهى ذلك العالم الكبير بكتا بك وتتأيد اقواله ، فقد وقف وقفة الاسد المحصور في وجه

اكثرية اعضاء المؤتمر ، فمنعهم عن الاسترسال في افظع خطيئة اوشكوا ان يرتكبوها بحق الموسيقى العربية عند اقتراحهم اقرار سلم معدل مقسم الى ٢٤ ربعاً صوتياً متساوياً ، ثم مضى ذلك العالم الى دار الخلود وهو واثق من ان تصريحه لا بد ان يلقى فارسه المغوار يوما من الايام .

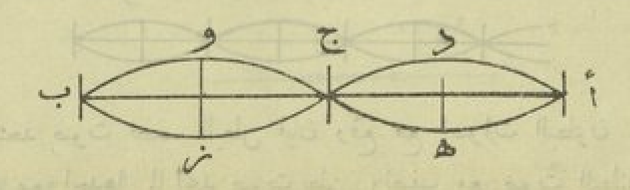
نعم ان التصاميم الفنية والبراهين الموسيقية التي استند عليها العرب في تحديد درجـــات سلمهم المقسوم الى ١٧ جزءاً صوتياً ، كانت ضائعة لما صدر ذلك التصريح ، الا ان نتيجة عملهم تبديها بارقة كالضوء المحجوب في الافق البعيد ، فلا ريب اذن بان اكتشاف تلك التصاميم والبراهين ، او ما يسد مسدّها ويقوم مقامها ، امر ممكن الحصول ، بحيث يرفع الحجاب عن ذلك الضياء ، فيتألق تلقاء الاذهان النيرة ، وهو ما استهدفناه في هذا الكتاب .

العقد والبطون

اذا نقرنا على وتر مشدود بين حاجزين فانه يتحرك جيئة وذهاباً على شكل قوس منتفخ في وسطه ومتلاصق في جانبيه :

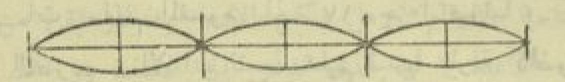
فاذا نقرنا على الوتر المشدود « ا ـ ب » تولد القوسان « ا ج ب » و « ا د ب » وعليه نسمي « ج د » بطناً وكلا من ا و ب عقدة .

واذا حبسنا الوتر « ا ب » اثناء حركته عند منتصفه تماماً ، تولد فوراً بطنان محصوران بين ثلاث عقد هكذا :



فتكون « ا ج ب » عقدا : و د هـ ، و ز بطنين ،

اما اذا نقرنا على الوتر « ا ب » ثم حبسناه اثناء حركته عند ثلثه تماماً فانه ينقسم الى ثلاثة بطون محصورة ضمن اربع عقد ، كأننا حبسناه عند كل ثلث منه كما ترى في هذا الشكل .



واذا حبسنا الوتر المطلق عند ربعه تولد منه اربعة بطون محصورة بين خمس عقد وهلم جراً .

فالعقدة اذن هي نقطة وهمية على الوتر المطلق تفصل بين بطن وآخر مساو له ، والبطن جزء من الوتر يعبر عنه بكسر صورته دائماً واحد صحيح لان الوتر ينقسم اذ ذاك الى اجزاء متساوية طولا وشداً ، فاذا حبسته اثناء حركته عند عقدة البطن الاول ، احدثت بقيته صوتاً يأتلف مع صوت الجزء المحبوس لان طولها ينقسم على طوله بدون باق ، وهذا الامر معلوم عند العرب الذين كانوا يسمون البطون المختلفة « نسباً شريفة » اما اذا حبسنا الوتر عند نقطة تساوي نسبة غير شريفة اي معقدة ، فانه لا ينقسم الى بطون متساوية بل يبقى منه باق ، وسواء اكان الباقي كبيراً او صغيراً فانه يشوش على الصوت الصافي الناتج من الاجزاء المتساوية ، فلا تتحد كل الاصوات بمجاوبة بعضها اتحاداً حقيقياً ، وعليه فان كل نسبة معقدة هي جزء من الوتر يعبر عنه بكسر لا ينحط ، ولا تكون صورته واحداً صحيحاً ، مثلاً : ٢/٧ ، ٥/١٦ ، ١٣/٢٥٦ الخ ... فاذا حبسنا الوتر المطلق عند سبعيه مثلاً تأتي بطونه وعقده على صور مختلفة هذه احداها :



فلا يتحد صوت نصف البطن ايان وقع مع اصوات البطون الثلاثة ، ولو جمعناه مع احدها لما اتحد صوت بطن ونصف مع صوت البطنين ، ولا

مع صوت كل منها ، وقس على ذلك كل جزء من الوتر يساوي كسراً لا ينقسم مخرجه على صورته بدون باق .

ومن خواص البطون انها كلما كبرت كان ائتلاف اصواتها اشد مع صوت الوتر الاساسي المطلق ، وكلما صغرت ضعف ائتلافها معه .

فالصوت الصادر عن نصف الوتر يأتلف ائتلافا كليا مع صوته الاساسي حتى كأنهما واحد ، والصوت الصادر عن ثلثيه يتفق معه اكثر من الصوت الصادر عن ثلاثة ارباعه وقس على ذلك . والبطون الكبيرة تعطي اصواتا يمكن تمييزها عن بعضها بسهولة خلافا للصغيرة التي تلتبس اصواتها على الاذن اثناء العزف والانشاد ، فبطن سدس الوتر يساوي ٣١٦ ذرة صوتية من السلم الموسيقي وهو يختلف اختلافا بيِّنا عن بطن سبع الوتر الذي يساوي ٢٦٧ ذرة حتى ان الفرق يظهر واضحاً ، بين كل منهما ، وبين النسبة المعقدة المتوسطة بينهما كنسبة ٣٢/٥ التي تساوي ٢٩٤ ذرة صوتية ، والامر بالعكس بين بطن ٢٠ / ١ من الوتر الذي يساوي ٨٩ ذرة وبطن ١٩ / ١ الذي يساوي ٩٣ ذرة وبين صوت النسبة المعقدة بينهما ١٣/٢٥٦ الذي يساوي ٩٠ ذرة ، لان اشد الاذان حسا لا تستطيع ان تميز الفرق الصوتي بين هذه النسب الصغيرة ، فكلها كائنة في حيز من السلم يشكل منطقة اشتباه صوتية .

فلنا اذن هذه القاعدة الرياضية الموسيقية : « كل صوت في السلم يعتبر صافيا اصيلا اذا كانت نسبته الوترية شريفة ، ويتشوش صفاؤه كلما كانت نسبته معقدة اي « غير شريفة » وعلى هذا الاساس يمكن الحكم على صفاء النغم ، لذلك يتوجب على الموسيقي ان يعرف النسب الشريفة معرفة تامة ، لانها هي الاجزاء التي تتألف منها سلاسل الانغام ، ويعتبر النغم صافياً بمقدار ما يضم من الابعاد الصوتية الشريفة ، كما ان وجود نسبة معقدة في سلسلته يُوضح ان نسبها الاخرى ، غير مؤتلفة ولا منسجمة مع بعضها ، وان كانت شريفة .

الاوّليات الاساسية في تقسيم الوتر

يشقّ على الضارب في بيداء التفكير ، ان يترسم الطريق التي سار عليها علماء الموسيقى عندما نظموا السلالم التي وصلت الينا ، فالنتائج ماثلة امامنا ولكن البراهين مفقودة والشروح ناقصة ، والابعاد الصوتية غير مقررة لا سيما بين اجزاء السلم العربي ، لذلك لايدري الكثيرون كيف تأتت تلك الدرجات ، هل كان ذلك مصادفة ام تفردا بالرأي ، ام حكما طبيعيا لا مناص من قبوله ؛ ولماذا قال العرب ان الديوان الموسيقي يتألف من ١٧ جزءاً صوتياً ولم يقولوا من ١٩ او من ٢٢ ؟ وما هي البراهين التي تؤيد صحة قولهم وتدفع عنه مثالب الناقدين ، وتحيطه بسياج يدرأ عنه عرف المحرفين ؟ هذا ما ستعرفه ايها القارىء اذا سرت معنا متوسماً تلك الطريق التي لم يكن لها خريطة ، ولم يأت ايضاحها في كتاب ، وانما تدرك صحتها بالاستقراء العلمي والتحليل المنطقي ، فترتاح عند وصولك الى حل مقنع ونتيجة حاسمة .

خذ وتراً نقياً رفيعاً وشدّه باحكام فوق صندوق مجوف ، بين حاجزين علوّهما واحد ، بحيث يعطي ، عند النقر عليه ، صوتا واضحاً ، ثم ضع بين الحاجزين فاصلا كحدّ السكين يمكن تحريكه الى هنا وهناك ، وليكن علوه كعلو الحاجزين بالتمام كي لايزيد في توتّر الوتر المشدود اذا علا عنهما ولو شيئاً يسيراً ، ثم ضع هذا الفاصل امام احد الحاجزين بحيث يبدو كأنه ملتصق به فلا يضيع قيد شعرة من طول الوتر بين الحاجز والفاصل ، وانقر بعد ذلك على الوتر الذي تشدّه حتى يعطي اي صوت تختاره ، فأنت الآن حاصل على آلة « صونومتر » بسيطة ، وانقر على الوتر تسمع منه صوتا لنفرض انه دو ١ مثلا .

١) والآن حرّك الفاصل بحيث يقسم الوتر المشدود الى قسمين متساويين ، وانقر على كل منهما ، فتسمع صوتا واحداً مؤتلفاً اشد الائتلاف مع الصوت الاساسي ، لا يختلف عنه الا بكونه احدّ منه ، لذلك دُعي الصياح او الجواب ، وبعبارة أخرى دو ٢ وهذا الحادث فريد لن يتكرر بعد الآن مهما نقلنا الفاصل وكيفما قسّمنا الوتر ، اما البرهان السمعي فهو تعادل الصوتين الصادرين

عن القسمين المتساويين المتحدين مع صوت الوتر الاساسي ، واما البرهان الرياضي فالاولية الحسابية « الواحد نصفان » .

فالاوّلية الموسيقية الاولى هي « نصف الوتر جوابه » فاذا كان الوتر المطلق صول ٤ مثلا ، فجوابه صول ٥ ، وهذه الاولية مقبولة عند جميع الشعوب على اختلاف موسيقاتهم ولهجاتهم ؛ فاذا كان طول الوتر الاساسي الذي اجرينا عليه العملية مئة سانتمتر فان جواب مطلقه يصدر بجبس ٥٠ سانتمتراً واطلاق ٥٠ ، فتكوّنُ الخمسون المطلقة وتراً جديداً يصدر جوابه بجبس ٢٥ سنتمتراً واطلاق ٢٥ ، فيمسي الجزء المحبوس في الديوان الثالث بالنسبة الى الوتر الاساسي ٧٥ سنتمتراً ، وهلم جرا حتى يختفي الصوت كلما قصر الوتر ، اذ يخرج لتعاظم حدّته عن دائرة الاصوات التي تميزها الحاسة السمعية ، ومع ذلك يبقى حكم هذه الاولية الموسيقية قائماً بالفرض ، مهما صغر طول الوتر ، فينتج ان اصوات المطلق ، ونصفه ، وربعه ، وثمنه ، و ١/١٦ منه ، تعطي كلها صوتا واحداً بالنسبة الى درجات السلم الموسيقي الاعظم ، لانها كلها اجوبة متسلسلة للصوت الاساسي ، وعليه يتقرر هذا الناموس « ان قيد كل شعرة من اي صوت في وتر الديوان الخامس يساوي قيد شعرتين في وتر الديوان الرابع ، واربع شعرات في وتر الديوان الثالث ، وَ ٨ في وتر الديوان الثاني ، واخيراً فانه يساوي قيد ١٦ شعرة على الوتر المطلق » .

والبعد الصوتي الكامل المحصور بين مطلق الوتر ومنتصفه يساوي ديوانا تاماً (اوكتاف) فاذا أسميناه قراراً كان صوت النصف جوابا ، والديوان الموسيقي بما فيه من مراكز صوتية متعددة ينحصر بين القرار والجواب وهي نسبة نصف الوتر الى مطلقه = ٢/١ وتدعى النسبة الاهتزازية ، فتكون نسبة القرار الى الجواب ١/٢ وتدعى النسبة الوترية ، وقس على هذا التعبير اية نسبة من نسب الابعاد الموسيقية التي ستعرفها فيما يلي :

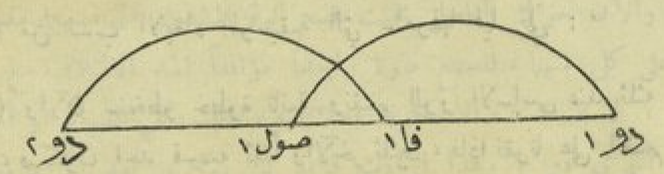
٢) والآن سنخطو خطوة ثانية ونقسم الوتر الاساسي عند ثلثه بالقياس الدقيق ، فيكون احد قسميه ثلثاً والآخر ثلثين ، فاذا نقرنا على القسم الطويل (الثلثين) سمعنا صوتا جديداً يأتلف مع الصوت الاساسي ائتلافاً يلذ للاذن

الموسيقية ، ولكنه ليس متحداً معه كالصوت الذي نسمعه من منتصف الوتر ، وقد دعي هذا الصوت الجديد صوت الثابت او صول ١ ، ونسبته الصوتية الى الوتر المطلق اي دو ١ ، ٣/٢ كما ان نسبته الوترية ٢/٣ ، اما اذا نقرنا على القسم القصير (الثلث) فاننـــا نسمع جواب صوت الثابت ، وهو كما رأينا في العملية الاولى متحد معه تماما الا انه احدّ منه ، فهو البرهان السمعي على صحته ، اما البرهان الرياضي فهو (٢/١ - ٣/١ ٢/١ يساوي ٣/١) وايضاً (٣/١ = ٢/١ ٣/٢) فلنا اذن هذه الاولية الموسيقية الثانية وهي « ثلث الوتر ثابته » .

ولما كان الجواب يخرج باطـلاق نصف الوتر والثابت باطلاق ثلثيه فلنا هذه النسبة (٢/١ : ٣/٢ :: ١ : ٣/٤) اهتزازيا .

ونسبة الثابت الى الجواب (٣/٢ : ٢/١ = ١ : ٤/٣) وترياً وبعبارة أخرى ، اذا اخذنا وتراً طوله متر يعطي مطلقـاً صوت الثابت الذي عرفناه بالاولية الثانية ، فان ثلاثة ارباع هذا الوتر (اي بحبس ربعه) تعطي صوت الجواب الذي عرفناه بالاولية الاولى ، وهكذا نجد ان التجاذب او الائتلاف الـكائن بين صوت الوتر المطلق وصوت ثلاثـة ارباعه يساوي التجاذب الـكائن بين صوت ثلثيه وصوت منتصفه .

٣) ـ والان لندرس ماهية الصوت الذي يخرج بحبس ربع الوتر الاساسي واطلاق ثلاثة ارباعه ، فاذا نقرنا على القسم الطويل (الثلاثة ارباع) سمعنا صوتا رنانا يلذ للاذن الموسيقية ووجدنا ان التجاذب بينه وبين جواب الصوت الاساسي ، كالتجاذب الكائن بين الصوت الأساسي والثابت ، وقد دعي صوت ربع الوتر ، تحت الثابت او فا ١ ، وهو محطة هامة في الديوان الموسيقي كمحطة الثابت ، ولنعبر عن ذلك بهذا الرسم زيادة في الايضاح .



فاذا نقرنا على القسم القصير (الربع) نسمع جواب جواب الصوت الاساسي

كما تقدم البيان في العملية الاولى ، وهو البرهان السمعي على صحة تحت الثابت ، اما البرهان الرياضي فهو (١/٢ - ١/٣ = ١/٢ ١/٣ = ١/٣ - ١/٤ = ١/٣ ١/٤ = ١/٤) وهكذا نكون قد عرفنا الاولية الموسيقية الثالثة وهي « ربع الوتر تحت ثابته » ويتضح لنا من هذه العملية ان الديوان الكامل المحصور بين دو ١ ودو ٢ اي بين الوتر المطلق ومنتصفه قد انقسم الى ثلاث مسافات صوتية ، اثنتان متساويتان كبيرتان ، تتوسطهما مسافة اصغر منهما .

فالمسافتان المتساويتان هما دو ١ - فا ١ ، وصول ١ - دو ٢ ، والمسافة الفاصلة بينهما هي فا ١ - صول ١ ، والديوان الموسيقي المقسوم على هذا الشكل يشبه طائرا يتوسط جسمه بين جناحيه المتساويين ، فنسمي كلا من المسافتين المذكورتين جناحا ، والبعض يسميها « بعداً بالاربع » وعند الافرنج (كارت او تترا كورد) . ولرب معترض يقول ، كيف تكون المسافتان دو - فا ، وصول - دو متساويتين ، ونحن نرى اولاهما تخرج بجبس ربع الوتر اي مايساوي ٢٥ سنتمترا بينما الثانية تخرج من مسافة هي بين ٢/٣ الوتر ومنتصفه ، فطولها اذن ٢/٣ ١٦ سنتمترا ؟ فالجواب (ان تساوي مسافات الاصوات لايرتكز على اطوال الاوتار) وانما يتقرر بمقابلة تلك الاطوال بالنسبة الى بعضها « فتظل المسافة الصوتية ثابتة ، بينما تتضاءل الاطوال الوترية كلما قصر الوتر » .

اما وقد عرفنا النسبة التي تفصل بين صوت الوتر المطلق وصوت تحت الثابت والنسبة التي تفصل بين الثابت والجواب ، فقد بقي علينا ان نعرف النسبة الصوتية بين الثابت وتحت الثابت ، لانها الحد الطبيعي الذي يفصل بين الجناحين المتساويين ، وبما ان صوت الثابت يخرج بجبس ثلث الوتر الاساسي واطلاق ثلثيه ، وصوت تحت الثابت يخرج بجبس ربع الوتر واطلاق ثلاثة ارباعه فلنا اذن هذه النسبة .

نسبة الثابت الى تحت الثابت = (٢/٣ : ٣/٤ :: ١ : ٩/٨) ونسبة تحت الثابت الى الثابت = (٣/٤ : ٢/٣ :: ١ : ٨/٩) ، اي اذا سوينا وترآ مطلقا طوله متر بحيث يعطي صوت تحت الثابت ، فان الثابت يخرج بجبس تسع ذلك الوتر واطلاق ثمانية اتساعه ، ويسمى هذا البعد الفاصل الطنيني ،

او الصوت التام او المقام ، وهو يصدر دائما بجس تسع الوتر مهما كان طوله .

ولكن معلوما اننا اذا حبسنا من اي وتر جزءاً مهما كان طوله ، واطلقنا باقيه ، فان القسم الباقي يشكل وتراً جديداً كالمطلق ، تسري عليه جميع النسب والاعتبارات التي يخضع لاحكامها اي وتر مطلق .

اما وقد عرفنا اهمية البعد الطنيني بالنسبة الى السلم الموسيقي ومثلناه بجسم الطائر الذي يصل بين جناحيه ، فلا عجب اذا رأينا الموسيقيين منذ عبد فيثاغورس يعتبرونه مقياسا للمقام الصوتي ، والان فلنلتفت الى تحليل مركزه .

٤) - ولنأت بالفاصل ولنقسم الوتر الاساسي الى تسع وثمانية اتساع بدقة تامة فاذا نقرنا على القسم الطويل سمعنا منه صوتاً واضحاً ظاهراً كل الظهور ، ومستقلا تمام الاستقلال عن الصوت الاساسي ، وقد دعي فوق القرار او ره ١ ، والبرهان السمعي على صحة هذا الصوت يتضح من النقر على القسم القصير اي ١/٩ الوتر فانه يعطي جواب جواب الصوت الذي سمعناه من ٨/٩ الوتر ، اما البرهان الرياضي فهو : لما كان ٨ / ١ الوتر يعطي ج ج ج مطلقة فلنا (١ - ٨/٩ = ١/٩) و (١/٨ - ١/٩ = ١/٨١ ١/٩ = ١/٩) وهو القسم القصير . وهكذا نكون قد عرفنا الاولية الموسيقية الرابعة وهي « تسع الوتر بعد طنيني » .

٥) - ولنعد الآن الى اتمام تجاربنا ولنقسم الوتر الاساسي الى خمس واربعة اخماس فنجد ان القسم الطويل يعطي صوتا غير الاصوات التي عرفناها حتى الان ، وهو يأتلف مع صوت الوتر الاساسي ائتلافا يلذ للاذن الموسيقية ، ويتوسط بينه وبين صوت الثابت ، لذلك دعي هذا الصوت الجديد بالأوسط او مي ١ ، ويقوم البرهان السمعي على صحته بالنقر على القسم القصير اي ٥ / ١ الوتر فانه يعطي ج ج الصوت ذاته الذي حصلنا عليه من القسم الطويل ، اما البرهان الرياضي فهو ، لما كان ربع الوتر يعطي ج ج مطلقة فلنا (١ - ٤ / ٥ = ١ / ٥) و (١/٤ - ١/٤ ١/٥ = ١/٥) وهو القسم القصير .

وهكذا تتقرر لدينا الاولية الموسيقية الخامسة وهي « خمس الوتر صوته الاوسط الاول » وقس على ذلك ، اعني اذا قسمنا الوتر الاساسي الى سدس

وخمسة اسداس فان صوت القسم الطويل يعطي « الاوسط الثاني » لصوت دو ١ ، ويدعى ره الصادح ، او ره دييز ، وبرهانه ان القسم القصير اي سدس الوتر يعطي صوت ج ج الثابت لالاوسط الاول بمقابلة ره الصادح ، وقس برهانه الرياضي على ما تقدم ، واذا قسمنا الوتر الاساسي الى سبع وستة اسباع فان القسم الطويل يعطي صوتا هو الاوسط الثالث لصوت دو ١ ، (وهو يعلو عن ره بمقدار ثلث البعد الطنيني تقريباً) ، وبرهانه ان القسم القصير اي سبع الوتر يعطي ج ج صوت الثابت بالنسبة اليه .

بقي علينا ان نعرف النسبة بين صوت فوق القرار (ره ١) وصوت الاوسط الاول ، والنسبة التي بين هذا الاوسط وتحت الثابت فنقول :

اولا — لما كان صوت فوق القرار يخرج باطلاق ٩ / ٨ الوتر ، وصوت الاوسط المذكور باطلاق ٥ / ٤ فلنا النسبة الآتية (٥ / ٤ : ٩ / ٨ :: ١ : ١٠/٩) وهي نسبة الاوسط الى فوق القرار اهتزازياً ، اما نسبته الوترية فهي ٩/١٠ وبالقياس على ما تقدم شرحه ندرك بسهولة معنى هذه الارقام ومنها يتضح ان البعد بين ره ١ ومي ١ يساوي عشر الوتر المطلق .

والان فلنقسم الوتر الاساسي عُشراً وتسعة اعشار ، ولننقر على القسم الطويل فتتضح لنا شخصية هذا الصوت وبعدهُ بالنسبة الى صوت الوتر المطلق ، اما اذا نقرنا على القسم القصير فاننا نسمع ج ج ج الصوت الاوسط الاول الصادر بجس خمس الوتر ، وبما ان هذا الصوت وهو مي ١ ، وارد في الاوليات الموسيقية ومدروج بين مراكز الديوان ، فهو برهان سمعي على صحة الصوت الصادر بجس عشر الوتر ، الذي ندعوه بالبعد الطبيعي او العادي ، وسواء قسمنا بعد الاوسط الاول الى طنيني وعادي او الى عادي وطنيني فان النتيجة واحدة .

ومع ان البعد العادي اي ١٠ / ١ الوتر صوت ناعم يلذ للاذن وله مكان خاص في السلم الموسيقي بين صوتيْ فوق القرار والاوسط الاول ، وهو داخل في تركيب كثير من الانغام ، الا ان اهميته ليست كأهمية البعد الطنيني ، لان البراهين التي عرفناها بمقابلة القسمين الطويل والقصير في الحالتين ، تؤيد تقدم البعد الطنيني على العادي ، اما البرهان الرياضي على صحة صوت عشر

الوتر فهو (١ – ١٠ / ٩ = ١٠ / ١) و (٨ / ١ اي ج ج ج الاساسي – ٩ / ١ ٨ / ١ = ٧٢٠ / ٨٠ – ١٠ / ١ ٧٢٠ / ٨٠ = ٧٢٠ / ٧٢ = ١٠ / ١) او (٨ / ١ – ١٠ / ١ ٨ / ١ = ٨٠ / ٩ – ٩ / ١ ٨٠ / ٩ = ٨٠ / ٨ = ١٠ / ١) وهو القسم القصير .

ثانياً – لما كان صوت الاوسط الاول يخرج باطلاق ٥ / ٤ الوتر وصوت تحت الثابت يخرج باطلاق ثلاثة ارباعه فلنا النسبة الآتية :

(٥ / ٤ : ٤ / ٣ :: ١ : ١٦ / ١٥) وهي نسبة الاوسط الى تحت الثابت وتريا او (٤ / ٣ : ٥ / ٤ :: ١ – ١٥ / ١٦) وهي نسبة الاوسط الى تحت الثابت اهتزازيا .

ويتضح من هذه الارقام ان النسبة بين الصوت الاوسط مي ١ ، وصوت تحت الثابت فا ١ ، تساوي ١٦ / ١ من الوتر المطلق ، ونترك للقارىء امر دراسة وتحليل نسبة هذا البعد الصوتي وغيره استناداً على ما قدمناه ، ولاجل انارة السبيل نضع قاعدة لمعرفة الصوت المقابل لاية نسبة نقسم عليها الوتر ، وجـدولا يبين الاصوات المتقابلة في ٢٧ قسمة وترية مختلفة لتقيس عليها وتستعين بها ، فتعلم ان الجناح ينقسم الى اشكال متعددة من الاصوات المتناسبة .

قاعدة استخراج الاصوات المتقابلة

ان الموسيقيين الذين لهم المام بالرياضيات يستطيعون متابعة التجارب للتحقق من كل صوتين تعطيهما قسمة الوتر ، مهما كان طولها ، اما الذين لا تساعدهم معلوماتهم على الوصول الى تلك الغاية فاننا نوضح لهم بهذه القاعدة اسهل طريق فنقول :

لما كانت قسمة الوتر الى جزاين متفاضلين بواسطة الفاصل تجعل احدهما اطول من نصف الوتر حكما ، ولما كان الصوت الصادر من النقر على القسم الاطول هو دائماً في دائرة الديوان الأول الذي نسمعه من نصف ذلك الوتر فانه يمكنك ادراك شخصية ذلك الصوت بمقابلة طول وتره على احد جداول

النسب الموسيقية التي تحدد درجات السلم على الوتر الواحد ، فاذا لم يكن ذلك الصوت مساويا احد الاجزاء او الدرجات تماما ، يكون متوسطاً بين جزأين ، اما صوت القسم الاقصر من الوتر فانك تجد الصوت الذي يقابله من الديوان الاول هكذا :

اولا — اذا كان طول القسم الاقصر من ١/٤ ٦ - ١/٨ ٣ سنتمتر فهو واقع في دائرة الديوان الرابع بالنسبة الى صوت الوتر المطلق ، فاضرب طوله × ١٦ تحصل على نسبة طول الوتر للصوت المماثل الذي تجده في جدول النسب المقررة للديوان الاول .

ثانياً - اذا كان طول القسم الاقصر من ١٢،٥ - ٦،٢٥ سنتمتر فهو واقع في دائرة الديوان الجوابي الثالث ، فاضرب طوله × ٨ وقابل في الجدول .

ثالثاً — اذا كان القسم الاقصر من ٢٥ - ١٢،٥ سنتمتر فهو واقع في دائرة الديوان الجوابي الثاني ، فاضرب طوله × ٤ وقابل في الجدول .

رابعاً — اذا كان القسم الاقصر من ٥٠ - ٢٥ سنتمتراً فهو واقع في دائرة الديوان الجوابي الاول ، فاضرب طوله × ٢ وقابل في الجدول .

وهكذا تعرف صوت القسم الاقصر الذي يقابل صوت القسم الاطول ويبرهن عليه ، ولزيادة الايضاح نضع هذه الامثلة :

١) قالت لجنة السلم في مؤتمر القاهرة : ان صوت البوسلك يسمع باطلاق ٠،٥٧٨٩ من وتر البكاه الذي طوله متر واحد ، فاذا قسمنا الوتر بالفاصل عند هذه النقطة كان طول القسم الاقصر ٠،٤٢١١ فبموجب المادة الرابعة من القاعدة نضرب هذا الرقم × ٢ = ٠،٨٤٢٢ وبالمقابلة في الجدول المثبت فيما يلي ، نجد ان الصوت المماثل كائن بين قرار العجم والعراق ، وهو احدّ قليلا من صوت قرار العجم ؟؟

٢) - وقالت ايضا : ان صوت العراق يصدر باطلاق ٠،٨١٧٥ من الوتر فالقسم الاقصر = ٠،١٨٢٥ وبموجب المادة الثالثة نضرب × ٤ = ٠،٧٣٠٠ وهو صوت متوسط بين النم زركوله والزركوله ، لانه احدّ قليلا من الاول .

٣) ـ وقالت اللجنة ايضا : ان صوت قرار تك حصار يصدر باطلاق ٠،٩١٧٥ فالقسم الاقصر = ٠،٠٨٢٥ وبموجب القاعدة الثانية نضرب × ٨ = ٠،٦٦٠٠ وهو صوت متوسط بين الدوكاه والنم كردي! واننا نختتم هذا الفصل باثبات النسب الموسيقية التي قررتها لجنة السلم ، ولم يوافق عليها المؤتمر ، لكي يتمكن القارىء من مقابلة اية نسبة موسيقية تعرض له ، بما هو مستعمل في البلاد العربية حاليا على زعم اللجنة المذكورة ، ولكي يكون على بصيرة من امر هذه النسب التي سيأتي تحليلها وتشريحها في بحث « ايجاد الابعاد الصوتية ، بحلّ النسب الوترية » ويمكن ان نعرف الصوت المقابل من قسمة الوتر حسب اية نسبة بالكسر الدارج على المنوال الآتي :

مثلاً — ماهو الصوت المقابل لجزء من الوتر طوله ١٥/٢٦ ؟ قلنا

١) ١٥ × ١٠٠٠٠ ÷ ٢٦ = ٠،٥٧٦٩ وهو اعلى قليلاً من صوت البوسلك

٢) ١٠٠٠٠ — ٠،٥٧٦٩ = ٠،٤٢٣١

٣) ٠،٤٢٣١ × ٢ (بموجب المادة ٤) = ٠،٨٤٦٢ أي اقل من العجم

« جدول نسب الارباع على وتر طوله متر واحد »

يعطي مطلقا صوت اليكاه ، حسبما تراءى للجنة المؤتمر

١) قرار نم حصار	٩٧١٢	١٣) تك زركوله	٦٨٨١
٢) قرار حصار	٩٤٧٨	١٤) دوكاه	٦٦٦٦
٣) قرار تك حصار	٩١٧٥	١٥) نم كردي	٦٥٢٤
٤) عشيران	٨٩١٠	١٦) كردي	٦٣١٠
٥) قرار نم عجم	٨٦٩٦	١٧) سيكاه	٦١١٦
٦) قرار عجم	٨٤٤٥	١٨) نم بوسلك	٥٩٤٠
٧) عراق	٨١٧٥	١٩) بوسلك	٥٧٨٩
٨) نم كوشت	٨٩٧٨	٢٠) جهاركاه	٥٥٨٠
٩) كوشت	٧٧٤٨	٢١) نم حجاز	٥٤٥٠
١٠) راست	٧٥٠٠	٢٢) حجاز	٥٣٢٠
١١) نم زركوله	٧٣٢٠	٢٣) تك حجاز	٥١٢٠
١٢) زركوله	٧١١١	٢٤) نوا	٥٠٠٠

جدول نسب الاصوات المتقابلة الصادرة من قسمة الوتر على الاشكال الآتية :

القسم الطويل		القسم القصير		يقابله بالنسبة الى صوت الوتر الاساسي			
٩٧٢٢	٣٥/٣٦	٢٧٨	١/٣٦	»	ججججج	٨٨٨٩	٨/٩
٩٦٤٣	٢٧/٢٨	٣٥٧	١/٢٨	»	جججج	٥٧١٤	٤/٧
٩٦٠٠	٢٤/٢٥	٤٠٠	١/٢٥	»	»	٦٤٠٠	١٦/٢٥
٩٥٨٣	٢٣/٢٤	٤١٧	١/٢٤	»	»	٦٦٦٧	٢/٣
٩٥٦٥	٢٢/٢٣	٤٣٥	١/٢٣	»	»	٦٩٥٧	١٦/٢٣
٩٥٤٥	٢١/٢٢	٤٥٥	١/٢٢	»	»	٧٢٧٣	٨/١١
٩٥٢٤	٢٠/٢١	٤٧٦	١/٢١	»	»	٧٦١٩	١٦/٢١
٩٣٧٥	١٥/١٦	٦٢٥	١/١٦	»	»	١٠٠٠٠	١/١
٩٣٣٣	١٤/١٥	٦٦٧	١/١٥	»	ججج	٥٣٣٣	٨/١٥
٩٢٨٦	١٣/١٤	٧١٤	١/١٤	»	»	٥٧١٤	٤/٧
٩٢٣١	١٢/١٣	٧٦٩	١/١٣	»	»	٦١٥٤	٨/١٣
٩١٦٧	١١/١٢	٨٣٣	١/١٢	»	»	٦٦٦٧	٢/٣
٩٠٩١	١٠/١١	٩٠٩	١/١١	»	»	٧٢٧٣	٨/١١
٩٠٠٠	٩/١٠	١٠٠٠	١/١٠	»	»	٨٠٠٠	٤/٥
٨٨٨٩	٨/٩	١١١١	١/٩	»	»	٨٨٨٩	٨/٩
٨٧٥٠	٧/٨	١٢٥٠	١/٨	»	»	١٠٠٠٠	١/١
٨٥٧١	٦/٧	١٤٢٩	١/٧	»	جج	٥٧١٤	٤/٧
٨٣٣٣	٥/٦	١٦٦٧	١/٦	»	»	٦٦٦٧	٢/٣
٨٠٠٠	٤/٥	٢٠٠٠	١/٥	»	»	٨٠٠٠	٤/٥
٧٧٧٨	٧/٩	٢٢٢٢	٢/٩	»	»	٨٨٨٩	٨/٩
٧١٤٣	٥/٧	٢٨٥٧	٢/٧	»	»	٥٧١٤	٤/٧
٧٠٠٠	٧/١٠	٣٠٠٠	٣/١٠	»	»	٦٠٠٠	٣/٥
٦٢٥٠	٥/٨	٣٧٥٠	٣/٨	»	ج	٧٥٠٠	٣/٤
٦٠٠٠	٣/٥	٤٠٠٠	٢/٥	»	»	٨٠٠٠	٤/٥
٥٧١٤	٤/٧	٤٢٨٦	٣/٧	»	»	٨٥٧١	٦/٧
٥٥٥٦	٥/٩	٤٤٤٤	٤/٩	»	»	٨٨٨٩	٨/٩
٥٣٣٣	٨/١٥	٤٦٦٧	٧/١٥	»	»	٩٣٣٣	١٤/١٥

قسمة الاجنحة على صور متعددة

عرفنا ان الجناح (تتراكورد) وهو البعد بالاربع يُسمع بجس ربع الوتر ونسبته (١ : ٣/٤) او ٤ : ٣ ، وانه ينقسم الى ثلاثة ابعاد صوتية نسبها (١/٩ ١/١٠ ١/١٦) فاذا استبدلنا احدى هـذه النسب بأية نسبة صوتية أخرى سواء أكانت اصغر ام اكبر منها فسد الجناح وظهر الخلل ، اما تغيير ترتيب هذه النسب فلا يؤثر على صحة الجناح ، فيمكننا ان نغير ترتيبها على ستة اشكال ، اليك مثلا منها :

(١/١٠ ١/٩ ١/١٦) و (١/١٦ ١/١٠ ١/٩) الخ .

فمجموع هذه الابعاد دائماً = جناحاً تاما او بعدا بالاربع ، ولكن اصوات الجناح تختلف فتزيـــد اهتزازات البعض وتنقص اهتزازات البعض الآخر بتغيير الترتيب ، ولايضاح الحال نثبت مثلين باعشار المليمتر على وتر طوله متر ، فنستخرج النسبة الاولى في كل جناح من الوتر المطلق ، ونستخرج النسبة الثانية من الباقي ، ثم نطرح ونستخرج النسبة الثالثة فنصل الى ربع الوتر الاساسي واليك البيان .

١) مثلاً الوتر المطلق ١/٩ ١/١٠ ١/١٦ بنهاية الجناح

١٠٠٠٠ (١١١١ + ٨٨٩ + ٥٠٠) = ٧٥٠٠

٢) مثل ثان ١/١٠ ١/٩ ١/١٦

(١٠٠٠ + ١٠٠٠ + ٥٠٠) = ٧٥٠٠

وقس على ذلك اية نسبة اخرى ينقسم بموجبها الجناح ، ومن هنا نشأ تركيب الانغام كما سترى في بابه الخاص ، فليس النغم سوى تغيير ترتيب بعض النسب الموسيقية عما هي عليه في السلم المقياسي عند كل امة ، فبناء على ماتقدم تتقرر القاعدة الآتية :

« يمكن تقسيم الجناح الى ثلاثة ابعاد صوتية او اكثر ، ومهما تغير ترتيبها فان مجموعها يساوي ربع الوتر بدون زيادة ولا نقصان ، هذا من الوجهة الرياضية

اما من الوجهة الموسيقية فنضيف شرطاً آخر هو لزوم قيام براهين سمعية على ملاءمة اصوات تلك النسب ، اي عدم وجود تعقيد فيها ، وبمقدار ما تكون تلك البراهين قوية والنسب شريفة ، بمقدار ذلك يكون الانسجام والائتلاف بين تلك الاصوات عظيما . ولا يخفى ان ما اوردناه عند بحث الاصوات المتقابلة التي تبرهن على صحة او على فساد بعضها ، ليس الا غيضاً من فيض ، لذلك لابد ان يتساءل المدققون ، الا يمكن ان تتم قسمة الجناح على اشكال اخرى غير (١/٩ ١/١٠ ١/١٦) ؟ فللاجابة نقول :

لقد عرف العرب واليونان قبلهم ، كثيراً من اشكال الجناح ، وفي الجاهلية كان بعد الصوت الاول فوق القرار يساوي ١/٨ الوتر ، اي ان نسبة وتره الى المطلق هي ٧/٨ : ١ ، فاذا كان احد الابعاد في الجناح ١/٨ الوتر فما هي نسبة البعدين التاليين ؟ وهل يمكن ان يتم ذلك التقسيم على نسب شريفة ؟ فالجواب بالايجاب من الوجهة الرياضية كما سترى ، اما من الوجهة الموسيقية فان البراهين على صحة كل صوت تتفاوت ، وعلى كل حال لايصح ان يقال ان النسب الجاهلية تعطي اصواتا متنافرة ، او ان سماعها ليس مستحباً ، ونحن نعلم ان بعضها لايزال مستعملا الى يومنا هذا ولو انكر المكابرون .

وبما ان اكثر الانغام القديمة قد اندثر بالجهل اوعدم التدقيق ، لذلك فاننا ننصح المتفننين بأن لا يتأخروا عن فحص الانغام المركبة على مقتضى النسب المختلفة الآتي بيانها ، وبعد ان يجربوها ويختبروا ائتلافها موسيقياً ، تتوفر لهم مادة لا تنضب من الانغام يستغلونها في الموسيقى الوصفية ، وقد قيل :

سئمت كل جديد ... رأيته في حياتي
ان كان عندك شيء ... من القديم فهات

واليك اشهر الاشكال من نسب الاجنحة ، مبنية على أدق القواعد الفنية .

١) ١/١٥ ١/٧ ١/١٦	٥) ١/٩ ١/٢٨ ١/٨
٢) ١/١٢ ١/٢٢ ١/٧	٦) ١/١٣ ١/١٤ ١/٨
٣) ١/١٠ ١/٣٦ ١/٧	٧) ١/٩ ١/١٠ ١/١٦
٤) ١/١٠ ١/٢١ ١/٨	٨) ١/١١ ١/١٢ ١/١٠

وقد عرف العرب اجنحة اخرى فيها تعقيد، او ان نسبها غير متوافقة صوتيا، بمعنى ان احداها كبيرة جداً اما الاخريان فصغيرتان جدا مثلا:

٩)	١/٩	١/٩	١٣/٢٥٦	١٤)	١/٣٦	١/٥	١/٢٨
١٠)	١/٩	١/١٢	٧/٨٨	١٥)	١/١٩	١/٦	١/٢٠
١١)	١/١٠	١/١٠	٢/٢٧	١٦)	١/١٥	١/٦	١/٢٨
١٢)	١/١٧	٥/٣٢	١/١٨	١٧)	١/١٣	١/٦	١/٤٠
١٣)	١/١١	٢/٣٥	١/٨	١٨)	١/٣١	١/٥	١/٣٢

وجميع هذه الاجنحة وغيرها تنقسم من جهة الائتلاف والانسجام الى ثلاثة اقسام:

الاول ـ هو **التام الانسجام** او **الملائم**، وشرطه ان تكون كل نسبه شريفة وان يكون مجموع النسبتين الاولى والثانية فيه شريفاً ايضاً كالامثلة رقم **١** الى **٨**.

الثاني ـ هو **الخفي التنافر**، وتكون احدى نسبه معقدة، وقد تكون كل نسبه شريفة ولكن مجموع النسبتين الاولى والثانية فيه يكون معقدا كالجناحين رقم **١١** و **١٨** مثلا.

الثالث ـ هو **المتنافر**، ويكون فيه اكثر من نسبة واحدة معقدة.

قسمة العقود على صور متعددة

العقد (بنتا كورد) وهو البعد بالخمس، اكبر من الجناح ببعد طنيني واحد، ونسبته ثلث الوتر اي (١ : ٢/٣) او ٣ : ٢، فاذا تألف من جناح وبعد طنيني متقدم على الجناح او متأخر عنه فلا يصنف ذلك الشكل مع العقود بل يصنف مع اشكال الاجنحة التي قد يتقدم الطنيني عليها او يتأخر عنها، اما اذا كان الطنيني متوسطاً بين نسب الجناح فيصنف الشكل مع العقود مثلا.

١/١٠	١/٩	١/٩	١/١٦	١/١٦	١/٩	١/٩	١/١٠
١/٣٦	١/٧	١/٩	١/١٠	١/١٠	١/٩	١/٢١	١/٨

وهناك اشكال أخرى من العقود الملائمة ، لا تظهر فيها نسبة الطنيني اي ١/٩ الوتر ، نذكر منها على سبيل المثال :

١/١١ ١/١٢ ١/١٥ ١/٧ ١/١٥ ١/٧ ١/٣٦ ١/٧

١/٨ ١/٢١ ١/٧ ١/١٥ ١/٣٦ ١/٧ ١/١٥ ١/٧

والعقود ثلاثة اقسام من جهة الائتلاف والانسجام ، ملائم وخفي التنافر ومتنافر ، كما علمت في اشكال الاجنحة .

اقسام السلم الطبيعي

يتألف السلم الطبيعي من جناحين يتوسط الفاصل الطنيني بينهما ، ودعي طبيعياً لان ابعاده مستوحاة من طبيعة قسمة الوتر حسب الاوليات الموسيقية

وهناك رأيان في ترتيب الابعاد الصوتية الكائنة بين درجات هذا السلم ، وهما لا يختلفان الا في تحديد درجة فوق الثابت . فالرأي الاول يساير نظرية اليونان القدماء : وخلاصته ان ترتيب نسب الابعاد في الجناحين يجب ان يكون متماثلا : اعني اذا رتبنا نسب الجناح الاول هكذا (١/٩ ١/١٠ ١/١٦) فان ترتيب ابعاد الجناح الثاني المنفصل عن الاول بالبعد الطنيني ، يلزم ان يكون على الشكل ذاته ، اما اصحاب الرأي الثاني فيقولون ان نسب الجناح الثاني تتالى هكذا (١/١٠ ١/٩ ١/١٦) .

وجدير بالذكر ان السلم العربي الذي سنوضح اسراره في مكانه ، يجمع بين الرأيين ويزيل كل خلاف على السلم الطبيعي ، واذ قد عرفنا مما سبق ان المسافة بين الثابت والجواب تساوي ما بين الاساس وتحت الثابت ، وان نسبة الفاصل الطنيني بين الثابت وتحت الثابت تساوي ١/٩ الوتر ، وان اصوات الجناح الاول تتتالى نسبها هكذا (١/٩ ١/١٠ ١/١٦) قلنا : (اذا كان الاساس دو ١)

١) - ١/٩ ٢/٣ = ٢/٢٧ وهو النسبة الوترية بين الثابت وما فوقه (لا ١)

٢) - ٢/٣١/٥ = ٢/١٥ وهو النسبة بين الثابت والحساس (سي ١)

٣) - ٢/٣١/٤ = ١/٦ وهو النسبة بين الثابت والجواب اي (دو ٢)

وهكذا تكون ابعاد هذه الدرجات الثلاث في الجناح الثاني بالنسبة الى الوتر المطلق كما يلي . (باضافة نسبة الثابت اليها) .

اولا - ١/٣ + ٢/٢٧ = ١١/٢٧ نسبة الثابت الى المطلق او بالعكس ٢٧/١١

ثانيا - ١/٣ + ٢/١٥ = ٧/١٥ نسبة الحساس الى المطلق او بالعكس ١٥/٧

ثالثا - ١/٣ + ١/٦ = ١/٢ نسبة الجواب الى المطلق او بالعكس ٢/١

ومعنى ذلك ان الصوت السادس من السلم الطبيعي اي (لا ١) يصدر باطلاق ١٦/٢٧ وحبس ١١/٢٧ من الوتر ، والصوت السابع اي (سي ١) يصدر باطلاق ٨/١٥ وحبس ٧/١٥ من الوتر .

اما اصحاب الرأي الثاني فقد تشبثوا بان صوت (لا ١) يخرج بحبس عشر وتر الثابت هكذا (٢/٣١/١٠ = ٢/٣٠ = ١/١٥) ، وهكذا تصدر نسبة لا ١ بحبس (١/٣ + ١/١٥ = ٦/١٥ = ٢/٥) الوتر ، والآن فلنرتب انساب الدرجات التي عرفناها حسب الرأيين المذكورين بالكسور الدارجة والعشرية .

	على الرأي الأول		على الرأي الثاني	
صوت القرار دو	١/١	١٠٠٠٠	١/١	١٠٠٠٠
صوت فوق القرار ره	٨/٩	٨٨٨٩	٨/٩	٨٨٨٩
صوت الاوسط مي	٤/٥	٨٠٠٠	٤/٥	٨٠٠٠
صوت تحت الثابت فا	٣/٤	٧٥٠٠	٣/٤	٧٥٠٠
صوت الثابت صول	٢/٣	٦٦٦٧	٢/٣	٦٦٦٧
صوت فوق الثابت لا	١٦/٢٧	٥٩٢٦	٣/٥	٦٠٠٠
صوت الحساس سي	٨/١٥	٥٣٣٣	٨/١٥	٥٣٣٣
صوت الجواب دو	١/٢	٥٠٠٠	١/٢	٥٠٠٠

ملاحظة : لقد اهملنا الكسور الدقيقة ، فصوت الثابت مثـلا = ٢/٣ ٦٦٦٦ ، وقس على ذلك دائما ، سواء في النسب الوترية ام الاهتزازية .

وحجة اصحاب الرأي الاول : وجوب المحافظة على نسبة الثابت الى القرار مهما اختلف ترتيب درجات السلم ، كما ان اتفاق نسب الجناحين امر مرغوب فيه منذ القديم ، فاذا سايروا الرأي الثاني ضاعت نسبة الثابت في درجة ره ١ لان ٢/٣ ٩/٨ = ٢٧/١٦ وليس ٥/٣ ، ويرد أصحاب الرأي الثاني بما يلي :

اولا ـ ان البراهين الرياضية والسمعية على نسب درجات الجناح الثاني يجب ان تقوم بالنسبة الى الوتر المطلق وليس بالنسبة الى درجة الثابت ، وبهذا الاعتبار يكون الرأي الثاني اقوى من الاول .

ثانياً ـ ان القدماء كانوا يتخذون رقم ١٨٠ كطول وتري لتقسيم ابعاد الدرجات الموسيقية بدون ظهور كسر وهـذا يبرهن على انهم كانوا ميالين للرأي الثاني ، لاننا اذا طرحنا من رقم ١٨٠ تسعه ثم عشر الباقي الخ نصل الى منتصف الوتر هكذا (١٨٠ ، ١٦٠ ، ١٤٤ ، ١٣٥ ، ١٢٠ ، ١٠٨ ، ٩٦ ، ٩٠)

ولا يخفى ان هذه المجادلات المملة ليست بذات قيمة ، لان الفرق بين الرأيين هو كوما واحدة ، اضافها الفريق الاول الى صوت فوق الثابت بينما اضافها الفريق الثاني الى صوت الحساس ، وقد وحّد العرب بين الرأيين كما سبقت الاشارة ، ولا يزال موسيقيو الشرق يسمون سلسلة الرأي الاول نغم راست ، وسلسلة الرأي الثاني نغم يكاه الى يومنا هذا .

ونختتم هذا البحث بملاحظة خدمة للحقيقة والتاريخ فنقول ، ان النسب الصوتية (٩/١ ١٠/١ ١٦/١) التي هي دعامة السلم الطبيعي كانت معروفة عند العرب من عهد بعيد ، وقد جاء في الرسالة الشهابية ان الفلكي بطليموس قال بها ، وهو مولود في مصر في القرن الثاني بعد المسيح ، وبما ان العلوم الفنية لم تكن منتشرة قديماً لعدم وجود الطباعة ، فقد ادّعى الموسيقي الايطالي زارلينو الذي ولد في فينيسيا سنة ١٥١٧ ومات سنة ١٥٩٨ ، ان نسب السلم الطبيعي على الرأي الثاني من ابتكاره ، ولقد تمكن من حمل الناس على هذا الاعتقاد فنسبوا السلم اليه وسموه باسمه ، والحقيقة ان هذه النسب توافق تقسيم السلم العربي المؤلف من ١٧ جزءاً صوتياً كما سترى عند كشف الستار عن اسراره ، لا بل نؤكد ان نسب السلم الطبيعي كانت معروفة عند

اليونان القدماء، ولم تكن خافية على ابي النصر الفارابي وابن سينا، ولا على صاحب الشرفية او صاحب الفتحية وغيرهم من مؤلفي العرب، الذين عاشوا على الارض قبل زارلينو بزمن طويل .

الابعاد الطبيعية والاهتزازات

ان الذي نقل للافرنج نسب ابعاد السلم الطبيعي علل لهم امرها بقوله « عندما يُسمع صوتان متتاليان فالاذن تشعر اما بتأثير لذيذ او بتأثير مزعج ويُستدل لنها اما مؤتلفان او متنافران » وقد تناقلت كتب الفيزياء هذا التعليل المقتضب منذ اربعة اجيال الى يومنا الحاضر، اما نحن فقد حللنا لقارئنا كل نسبة من تلك النسب واقمنا عليها البرهان السمعي والرياضي وشرحنا معانيها له، فاذا عثر في احد الكتب الموسيقية او الطبيعية على نسب السلم المذكور يجد انها تتناقلها هكذا :

البعد = (الثنائي، الثلاثي، الرباعي، الخماسي، السداسي، السباعي، الثماني)

القرار ١/١ ٩/٨ ٥/٤ ٤/٣ ٣/٢ ٥/٣ ١٥/٨ ٢/١ الجواب

دو ره مي فا صول لا سي دو

فيفهم معانيها فوراً، لان كل واحدة منها تدل على كثرة اهتزازات درجتها بالنسبة الى صوت الوتر الاساسي، وبعبارة أخرى ان وتر ره الذي نسبته الى المطلق ٩/٨ يساوي ٩/٨ وتر دو ، وهكذا يدرك القارئ نسبة صوت ره ٩/٨ الى صوت مي ٥/٤ فهي ١٠/٩ لأن (٩/٨ : ٥/٤ = ٤٠/٣٦ = ١٠/٩) اي اذا قسمنا الوتر الذي يعطي صوت ره الى عشرة اقسام متساوية فان الوتر الذي يعطي صوت مي يساوي تسعة من تلك الاقسام .

ولزيادة الايضاح نثبت هنا نسب الاطوال المحبوسة من الوتر على الرأي الثاني فهي هكذا : دو ره مي فا صول لا سي دو

١ ١/٩ ١/٥ ١/٤ ١/٣ ٢/٥ ٧/١٥ ١/٢

وطريقة الحصول عليها تكون بقسمة طول الوتر المطلق حسب النسب الآنفة الذكر لكل درجة ، ثم بطرح الخارج من طول المقسوم ، والباقي هو الجزء الذي يجب حبسه من الوتر للحصول على الطول المطلوب مثلاً .

١) ١/١ ÷ ٩/٨ = ٨/٩ ثم ١ - ٨/٩ = ١/٩

٢) ٣/٢ ÷ ٥/٣ = ٩/١٠ ثم ١ - ٩/١٠ = ١/١٠

٣) ١٥/٨ ÷ ٢/١ = ١٥/١٦ ثم ١ - ١٥/١٦ = ١/١٦

فلنا اذن هذه القاعدة « اذا رغبت بمعرفة النسبة الاهتزازيه بين اية درجة صوتية وما يجاورها ، فاجعل صورة النسبة الصغرى مخرجاً ومخرجها صورة واضرب النسبتين ببعضها » مثلاً :

١) - ماهي نسبة بعد سي عن صول فلنا ٢/٣ × ١٥/٨ = ٣٠/٢٤ = ٥/٤ ، اما اذا اردت النسبة الوترية فأقلب صورة هذه النسبة الاهتزازية واطرح من طول الوتر المطلق تحصل على الجزء المحبوس ، مثلاً ما هي نسبة بعد فا عن مي فلنا (٤/٥ × ٤/٣ = ١٦/١٥ اهتزازيا اي ١٥/١٦ وتريا أو ١/١٦)

٢) - ماهي نسبة بعد لا عن ره (الرأي الثاني) ؟ فلنا :

(٨/٩ ÷ ٥/٣ = ٤٠/٢٧ ثم ١ - ٢٧/٤٠ = ١٣/٤٠) وهو الجواب .

ملاحظة - ان ٩/٨ = ١ ١/٨ ، فهي نسبة اصغر من ٢٧/١٦ التي تساوي ١١/١٦ ١ .

والخلاصة ان السلم الطبيعي على الرأيين يتألف من ثلاثة ابعاد كل منها تسع الوتر وبعدين كل منها عشر الوتر وبعدين كل منهما جزء من ستة عشر من الوتر ؛ فاذا اردت ان تعرف النسبة الوترية بين كل اثنين من هذه الابعاد فاطرح نسبة كل بعد من واحد صحيح ، واقسم الباقي الاصغر على الباقي الاكبر ، ثم اطرح الخارج من طول الوتر الاساسي (١) تحصل على الجواب مثلا ؛ ماهي نسبة البعد بين ١/٩ و ١/١٠ الوتر فلنا :

(٨/٩ ÷ ٩/١٠ = ٨٠/٨١ ثم ١ - ٨٠/٨١ = ١/٨١) وهو الجواب .

مثل ثان - ماهي نسبة البعد بين ١/٩ و ١/١٦ من الوتر ؟ فلنا

(٨/٩ ÷ ١٥/١٦ = ١٢٨/١٣٥ ثم ١ - ١٢٨/١٣٥ يساوي ٧/١٣٥)

مثل ثالث — ماهي نسبة البعد بين ١/١٠ و ١/١٦ من الوتر ، فلنا (٩/١٠ ÷ ١٥/١٦ = ١٤٤/١٥٠ = ٦/١٥٠ = ١/٢٥) وهو الجواب
مثل رابع — ماهي نسبة البعد بين ١/١٦ و ١/٢٥ من الوتر ، فلنا . (١٥/١٦ ÷ ٢٤/٢٥ = ٣٧٥/٣٨٤ ، ثم ١ — ٣٧٥/٣٨٤ = ٣/١٢٨)
واليك اسماء هذه الابعاد الصغيرة :

١/٨١ — هو بعد الكوما الطبيعية بالنسبة الى الوتر المطلق .
٣/١٢٨ — بعد يساوي كومتين تقريباً .
١/٢٥ — بعد يساوي ثلاث كومات تقريباً .
٧/١٣٥ — البعد الرخيم وهو يساوي اربع كومات تقريباً .
١/١٦ — البعد الصادح وهو يساوي خمس كومات تقريباً .

هذه هي نسب الابعاد الصوتية الكبيرة والصغيرة على الوتر الواحد في السلم الطبيعي ، وكلها فئات صوتية ثابتة مهما تناقصت اطوالها الوترية ، ففئة البعد الطنيني نسبتها دائماً تسع الوتر ، وفئة البعد الصادح جزء من ستة عشر من الوتر وهلم جرا .

فاذا كان طول الوتر المحبوس للبعد الطنيني فوق القرار ١١١١ مليمتراً ، بينما طول الوتر المحبوس للبعد الطنيني فوق الثابت ٨٣٣ مليمتر على الوتر ذاته ، فالمعنى ان الاصوات كلما ازدادت حدتها وعظم ارتفاعها صغرت اطوالها الوترية ، وكلما صغرت اطوالها الوترية ازداد عدد اهتزازاتها على نسبة متعاكسة ، فبينما يصدر اغلظ الاصوات الموسيقية من ٣٢ اهتزازة مفردة تقريبا يصدر اعلاها عن نحو (١٦٧٠٠) فعدد الاهتزازات مرتبط بالنسبة الوترية ومستند عليها .

أما وقد عرفنا بعض النسب الوترية فلنتخذها اساسا لمعرفة عدد الاهتزازات لكل صوت من اصوات السلم الطبيعي كي ندرك بوضوح لماذا تألف المدرج الموسيقي الأعظم من تسعة دواوين محصورة بين دو ١ ودو ١٠ او بين (دو — ٢) و (دو ٨) ، فاذا ضاعفنا عـــدد اهتزازات اغلظ صوت تميزه الاذن وهو ٣٢ اهتزازة تسع مرات ، نصل الى ١٦٣٨٤

اهتزازة مفردة لان (٣٢ × ٢ × ٢ × ٢ × ٢ × ٢ × ٢ × ٢ × ٢ × ٢ = ١٦٣٨٤) وبعد هـــذا لا يمكننا ان نضاعف الرقم مرة اخرى لاننا بذلك نخرج عن دائرة الاصوات الموسيقية ، الى حيث يعجز العصب السمعي عن تمييز الاصوات .

ولرب متسائل يقول كيف حددنا عدد الاهتزازات الادنى او الاعلى بصورة تقريبية ؟ ولماذا اختلفت الكتب الموسيقية فقال بعضها ان الحد الادنى يساوي ٣٢،٣ والاعلى ١٦٥٥٢ ، وقال آخرون ٨/٥ ٣٢ و ١٦٧٠٤ الى غير ذلك ؟ وهل يمكن للحاسة السمعية او لآلة احصاء الاهتزازات ان تميز او تحدد كسر الاهتزازة المفردة ؟ فالجواب يتلخص بان العدد المقدر لاهتزازات لا ٥ . (وباصطلاح الافرنج لا ٣) كان في اوائل القرن الثامن عشر يتراوح بين ٨٠٨ - ٨١٦ اهتزازة ، وفي اوائل القرن التاسع عشر ~~الجميع~~ اصبح يقدر بـ ٨٤٦ اهتزازة ، وفي سنة ١٨٥٨ قدّر بـ ٨٩٦ اهتزازة ، ثم جاء المجمع الدولي المنعقد سنة ١٨٥٩ وحدد اهتزازات لا العادية (لا نورمال) بـ ٨٧٠ اهتزازة مفردة تحت حرارة ١٥ درجة سنتغراد ، بينما لا يزال الموسيقيون يعتبرونها الى يومنا الحاضر اغلظ قليلا ويقدرون اهتزازاتهـــا بـ ٨٦٤ لا غير .

ولا جدال بان الاذن لا تستطيع ان تميز الاهتزازة الواحدة اذا كانت اهتزازات الصوت بالمئات ، بل لا تستطيع ان تميز عشر اهتزازات اذا كانت بالالوف ، فلا معنى اذن لتلك الدقة الزائدة التي ذهب اليها البعض في تحديد كسر الاهتزازة ، على ان الامر الجوهري ليس في وجود الكسر بل في اختلاف مقداره ، اذ كيف تختلف تلك الكسور في الكتب ما دام الجميع يعتبرون الآن صوت لا العادية ٨٧٠ اهتزازة ؟ . ان الجواب لا يخفى على اللبيب ، فالسر ينحصر في تحديد النسبة الوترية للصوت المسمى الذي حددوا عدد اهتزازاته بـ ٨٧٠ ، ولم يقولوا هل هو صوت لا الطبيعية التي تبعد عن الثابت بمقدار بعد طنيني ، ونسبة وتر القرار اليها ١٦/٢٧ ، ام هو لا الطبيعية على الرأي الثاني التي تبعد عن الثابت بنسبة عشر الوتر ونسبة القرار اليها ٣/٥ ، ام هو صوت لا المعدلة في السلم الافرنجي ونسبة وتر القرار اليها كنسبة ١،٦٨٣ : ١ ، وهو الارجح .

فاذا كان الفرض الأول كان عدد اهتزازات دو ٥ ٥١٥،٦ وعدد اهتزازات دو ١ ٣٢،٢ لان (٨٧٠ × ١٦ ÷ ٢٧ = ٥١٥،٦ ÷ ٢ ÷ ٢ ÷ ٢ ÷ ٢ = ٣٢،٢ . واذا كان الفرض الثاني كان عدد اهتزازات دو ٥ ٥٢٢ وعدد اهتزازات دو ١ ٨/٥ ٣٢ . واذا كان الفرض الثالث كان عدد اهتزازات دو ٥ ٥١٧،٢ وعدد اهتزازات دو ١ ٣٢،٣. فانت ترى من هذه الامثلة ان تحديد عدد اهتزازات لا بـ ٨٧٠ ليس هاما بقدر تحديد نسبة بعدها عن الوتر المطلق ، لان هذا هو السبب في اختلاف المؤلفين على تحديد عدد الاهتزازات ، وفي امتناعهم بتاتاً عن اثبات عددها لسائر الاصوات .

اما نحن فسوف نحدد تلك الاهتزازات سواء في السلم الطبيعي او غيره ، لاننا متى عرفنا اهتزازات صوت ما ونسبته الى الاساس امكننا ان نعرف عدد اهتزازات اي صوت بمجرد معرفتنا نسبته الوترية ، فاذا كانت نسبة لا ٥ = ٣/٥ واهتزازتها ٨٧٠ ، فاهتزازات دو ٦ تبلغ ١٠٤٤ ، وقس عليه .

وها نحن نضع جدولا لاهتزازات الاصوات في السلم الطبيعي على الرأيين الاول والثاني ، وعلى اعتبارين اولهما عدد اهتزازات لا ٨٧٠ ، والثاني عدد اهتزازات لا ٨٦٤ ، ومتى عرفت ابعاد جميع الاصوات في بحث السلالم الموسيقية امكنك ان تحدد اهتزازات جميع الدرجات الرئيسية والفرعية في السلم لان الاهتزازات هي التي تبين شخصية الصوت ومقدار حدته او غلظته .

	على الرأي الاول نسبة لا ١٦/٢٧		على الرأي الثاني نسبة لا ٣/٥	
	لا ٥ = ٨٧٠	لا ٥ = ٨٦٤	لا ٥ = ٨٧٠	لا ٥ = ٨٦٤
دو ٥	٥١٦	٥١٢	٥٢٢	٥١٨
ره	٥٨٠	٥٧٦	٥٨٧	٥٨٣
مي	٦٤٥	٦٤٠	٦٥٢	٦٤٨
فا	٦٨٨	٦٨٣	٦٩٦	٦٩١
صول	٧٧٤	٧٦٨	٧٨٣	٧٧٨
لا	٨٧٠	٨٦٤	٨٧٠	٨٦٤
سي	٩٦٧	٩٦٠	٩٧٩	٩٧٢
دو ٦	١٠٣٢	١٠٢٤	١٠٤٤	١٠٣٧

ماهية الكوما

الكومات عديدة ، وكل منها مستقل بنسبته وشخصيته فينبغي التفريق بينها .

يقول الافرنج « الكوما تساوي تسع مقام (تون) فتكاد لا تميزها الاذن ، وهي تتوسط بين درجتين بحكم الواحدة ! كما هو الحال بين دو دييز وره بيمول مثلا ، فاذا اعتبرنا ان كلا من الدييز والبيمول اربع كومات كان الفرق بينهما كوما واحدة وهو ما لا تدركه الاذن الغربية . ويعتبر الافرنج ان نسبة الكوما هي ١/٨١ اي انها البعد الصوتي بين تسع الوتر وعشره ، فنسبتها اذن ٠،٩٨٧٦ على وتر طوله متر ، وتساوي نحو ٢١،٥ ذرة صوتية .

اما الفارابي فقد سمى الكوما (فضلة الطنيني على بقيتين) وبما ان نسبة البقية (ليما) هي ١٣/٢٥٦ فتكون نسبة الكوما ٧١٥٣/٥٣١٤٤١ من الوتر اي ٠،٩٨٦٥ على وتر طوله متر وهي تساوي ٢٣،٥ ذرة صوتية .

بيد ان الكوما المعدلة في السلم العربي تساوي ٢٤ ذرة كما سترى ، فتكون نسبتها ٢/١٤٥ او ٠،٩٨٦٢ على وتر طوله متر .

وقد تقدم ان الكوما هي البعد الصوتي بين درجتين متجاورتين ، فاكبر كوما اذن هي الكائنة بين ١/٧ و ١/٨ الوتر ، ونسبتها ١/٤٩ من الوتر اي بضرب النسبة الكبرى في نفسها ، والسبع هو اكبر مسافة صوتية في اي نغم من الانغام القانونية كما ستعلم .

ولا صحة لادعاء الافرنج بان بعد الكوما لاتميزه الاذن ، فالآذان الشرقية تميز ربع الكوما بسهولة عند فحص الانغام . ولا نذهب بعيدا بل نحيل المنكرين على مؤتمر القاهرة الذي قرر ان الاذن تميز فرق نصف ميليمتر على وتر طوله متر ، ولا يخفى ان طول صوت الكوما على وتر كهذا يبلغ ١٢ ميليمترا ، فلا نكون مغالين اذا ادعينا ان الاذن الشرقية تميز بسهولة ربع الكوما ، اما الاذن الغربية فتشبه عين امرىء لا تعاين فرقا بين لون الخام ولون الفضة ، ولئن كانت آذان الغربيين قد احتملت تشويه الانغام

بتحريف انسابها وتعديل مراكزها جريا وراء القائلين ان مسافة الكوما لاتدركها الاذن ، فهل تهضم صوت الكومتين فلا تميزه ايضاً ؟ .

ولكي نفسر فكرتنا بوضوح تحلل النظرية التي قبلها الافرنج بقسمة الصوت الى تسع كومات فنقول : لما كانت ابعاد السلم الطبيعي هي ١/٩ ١/١٠ ١/١٦ من طول الوتر المطلق ، وبعد الكوما الطبيعية ١/٨١ كما تقدم ، فلنا :

١) – ١/٩ ÷ ١/٨١ = ٨١/٩ = ٩ كومات
٢) – ١/١٠ ÷ ١/٨١ = ٨١/١٠ = ٨ كومات } باهمال الكسور
٣) – ١/١٦ ÷ ١/٨١ = ٨١/١٦ = ٥ كومات

وعلى هذا يكون السلم الطبيعي مؤلفاً من ٥٣ كوما ، فنحن نجاريهم بدائياً لكي نثبت لهم ان الكوما التي تحذف من بعد وتضاف الى آخر تسبب فرقا واضحاً في النسبة الصوتية يساوي اكثر من كومتين ، فالكوما المتوسطة بين صوت مي الطبيعي وصوت فا بيمول (على اعتبار انه اقل من فا باربع كومات) تتضاعف قيمتها الصوتية اذا حذفت من الصوت الثاني اي فا الطبيعية وهو خمس كومات ، واضيفت الى الصوت الاول مي الطبيعية وهو ثماني كومات ، وبما ان مجموع كومات الصوتين ثلاثة عشر ، فبفرض انهما واحد صحيح تكون الكوما ١/١٣ من الواحد المفروض ، فلنا :

(٨ : ٥ :: ١ : ٥/٨) ، فاذا حذفنا كوما من فا واضفناها على مي اصبحت النسبة (٩ : ٤ :: ١ : ٤/٩) . وبما ان ٥/٨ – ٤/٩ = ١٣/٧٢ بالنسبة الى الواحد المفروض ، وبما ان الكوما تساوي ١/١٣ كما تقدم ، فان ١٣/٧٢ ÷ ١/١٣ يساوي ١٦٩/٧٢ اي نحو ١/٣ ٢ كوما تقريبا .

فلا يغتر احد بان مسافة الكوما الصوتية لا شأن لها ، فتأثيرها كما رأينا جد عظيم في نسب الانغام ، وعلى هذا الاسلوب من المغالطة ينكر الافرنج حتى اليوم معنى ربع الصوت الذي ينادي به دعاة سلم الارباع ، بحجة ان الآذان لا تشعر بربع الصوت الذي يساوي ١/٤ ٢ كوما تقريباً .

ولكي يفهم المنكرون اهميته ، مع اننا لسنا من دعاته ، نأخذ مسافتين كل منهما ثلاثة ارباع صوتية ، فتكون نسبة احداهما الى الاخرى كنسبة واحد الى واحد ، فاذا حذفنا من احداهما ربعاً واضفناه الى الاخرى فان

جدول ابعاد الكومات الطبيعية على وتر طوله متر

المركز	النسبة	المركز	النسبة	المركز	النسبة
الوتر المطلق	١٠٠٠٠	الكوما ١٩	٧٨٩٧	الكوما ٣٩	٦١٦١
الكوما ١	٩٨٧٦	» ٢٠	٧٨٠٠	» ٤٠	٦٠٨٥
» ٢	٩٧٥٤	» ٢١	٧٧٠٤	» ٤١	٦٠١٠
» ٣	٩٦٣٤	» ٢٢	٧٦٠٩	فوق الثابت ١،	٦٠٠٠
» ٤	٩٥١٥	» ٢٣	٧٥١٥	الكوما ٤٢	٥٩٣٦
» ٥	٩٣٩٨	ذو الاربع	٧٥٠٠	فوق الثابت ٢،	٥٩٢٦
البعد الصادح	٩٣٧٥	الكوما ٢٤	٧٤٢٢	» ٤٣	٥٨٦٣
الكوما ٦	٩٢٨٢	» ٢٥	٧٣٣٠	» ٤٤	٥٧٩١
» ٧	٩١٦٧	» ٢٦	٧٢٤٠	» ٤٥	٥٧١٩
» ٨	٩٠٥٤	» ٢٧	٧١٥١	» ٤٦	٥٦٤٨
» ٩	٨٩٤٢	» ٢٨	٧٠٦٣	» ٤٧	٥٥٧٨
الطنيني	٨٨٨٩	» ٢٩	٦٩٧٦	» ٤٨	٥٥٠٩
الكوما ١٠	٨٨٣٢	» ٣٠	٦٨٩٠	» ٤٩	٥٤٤١
» ١١	٨٧٢٣	» ٣١	٦٨٠٥	» ٥٠	٥٣٧٤
» ١٢	٨٦١٥	» ٣٢	٦٧٢١	الحساس	٥٣٣٣
» ١٣	٨٥٠٩	ذو الخمس	٦٦٦٧	الكوما ٥١	٥٣٠٨
» ١٤	٨٤٠٤	الكوما ٣٣	٦٦٣٨	» ٥٢	٥٢٤٣
» ١٥	٨٣٠٠	» ٣٤	٦٥٥٦	» ٥٣	٥١٧٩
» ١٦	٨١٩٧	» ٣٥	٦٤٧٥	» ٥٤	٥١١٥
» ١٧	٨٠٩٦	» ٣٦	٦٣٩٥	» ٥٥	٥٠٥٢
الاوسط	٨٠٠٠	» ٣٧	٦٣١٦	الجواب	٥٠٠٠
الكوما ١٨	٧٩٩٦	» ٣٨	٦٢٣٨	الكوما ٥٦	٤٩٩٠

النسبة بينهما تسي ٢ : ٤ اي نسبة واحد الى اثنين ، ولنفرض ان كلا من المسافتين المذكورتين تقابل تسع اواق موضوعة في كل من كفتي الميزان ، فاذا رفعنا من احداهما ثلاث اواق ووضعناها في الاخرى صار في الواحدة ١٢ أوقية وفي الثانية ٦ أواق ، فهل يمكن ان لايشعر المرء بفرق كهذا ؟

وكذلك القول في الكوما التي تحذف من كردي النهاوند ، فانها تقلب النسبة بين درجتي الكردي والجهاركاه فقط ، من مثل ومثلين ، الى مثل وثلاثة امثال ، وقس على ذلك سائر الانغام .

وقد اثبتنا في صفحة ٧٣ جدولا يوضح نسب الكومات الطبيعية على وتر طوله متر ، فاذا طرحنا منه ١/٨١ ثم طرحنا ١/٨١ من الباقي وهلم جرا ، نجد عندما نصل الى منتصف الوتر ان عدد الكومات يقل عن ٥٦ قليلا ، ونجد ان البعد الطنيني = ٩.١/٢ من هذه الكومات ، وان سائر الابعاد الرئيسية في السلم الطبيعي تقع بين الكومات كما هو واضح في الجدول ، فلتكن هذه الكوما اذن وحدة صوتية صحيحة لتقسيم السلم الطبيعي .

وخلاصة القول ان تعريف الفارابي هو اصح ما يقال في الكوما ، فهي فضلة الطنيني على بقيتين ، اما اذا جارينا الافرنج وقلنا انها الفضلة بين بعدين مثل ١/٩ و ١/١٠ الوتر ، فاننا نواجه الكومات الكائنة بين التسع والثمن الخ ، واليك بعضها على سبيل المثال .

الكوما بين ١/١٠ و ١/١١ = ١/١٠٠ من الوتر وتعادل نحو ٧٦ ذرة موسيقية
« « ١/٨ و ١/٩ = ١/٦٤ « « « « ٢٧ « «
« « ١/٧ و ١/٨ = ١/٤٩ « « « « ٣٦ « «

كما اننا نتعثر بالكومات المتعددة التي اقرتها بعض الامم في تقسيم السلم ، فهناك سلم مقسم الى ٧٢ كوما كل منها يساوي ٢/٣ ، ١٦ ذرة
و « « « « ٧٠ « « « « ٢/٧ ، ١٧ «
و « « « « ٦٨ « « « « ١١/١٧ ، ١٧ «
و « « « « ٥٣ « « « « ٣٤/٥٣ ، ٢٢ «
و « « « « ٤٧ « « « « ٢٥/٤٧ ، ٢٥ «

كما سترى في باب السلالم الموسيقية .

الوحدة الصوتية

ثبت ان الدرجات الرئيسية في السلم الطبيعي غير متساوية ، فبعضها اكبر من بعض ولكن كل واحدة منها تتألف من كمية معينة من الكومات ، وقد تنحل هذه الكومات لظهور كسور فيها فتصبح دقائق صوتية تمعن في الصغر كلما تحرّينا الدقة في تحديد ابعاد تلك الدرجات ، وعلى كل حال فان مجموع الكومات او الدقائق الصوتية يساوي مسافة الديوان الكامل ، فيكون هذا المجموع مخرجاً مشتركا تتبين بالنسبة اليه ابعاد كل الدرجات في اي سلم مؤلف من اجزاء صوتية صغيرة متساوية ، لا يمكن تقسيمها الى اصغر منها ، حسب ما اصطلحت عليه كل امة .

فمفهوم اذن ان نصف المقام هو الوحدة الصوتية عند الافرنج ، لان سلمهم يتألف من ١٢ نصفا ، اما دعاة الاربع (الارباع) فان وحدة سلمهم هي ربع المقام ، ولليونان والعرب تقسيمات اخرى اعظم دقة من تلك الاجزاء المعدلة ، فلا يصح ان يقال : ان السلم المتداول في مصر والشرق الادنى يقسم الى ٢٤ جزءاً صوتياً على الشكل الذي رسمته لجنة المؤتمر ، لانه اذا كانت تلك الارباع غير متساوية فما هي الوحدة الصوتية الصغرى التي تجمع بينها ؟ . وكيف يمكن بدون هذه الوحدة الجامعة ان تتحدد شخصية كل ربع بالنسبة الى ما يجاوره بطريقة علمية واضحة ؟ . اننا اذا جهلنا مقدار تلك الارباع بالنسبة الى بعضها فنكون قد جهلنا المخرج المشترك الذي يوحّد بينها ؟؟ وبعبارة اخرى لا يكون لنا ديوان موسيقي ولا ابجدية صوتية متفق عليها . ومعلوم انه لا يجوز لاي كان ان يخترع ابجدية صوتية فيقسم الديوان حسبما يحلو له كما اقترح الاستاذ هابا التشيكوسلوفاكي في مؤتمر القاهرة ، لان القضية مرتكزة على براهين سمعية ورياضية سبق تبيانها ، فاذا حرفنا احد تلك المراكز قيد شعرة فسدت الاصوات المتقابلة المتجاذبة وتعطل البرهان الرياضي ، ولو زعمت الاذان المريضة ان البرهان السمعي قائم ؛ على ان المحرفين مهما امعنوا في التشويه والتعديل مضطرون للتقيد بالشروط الاساسية في تقسيم

الديوان واقامة البراهين على صحة درجاته وملائمتها وانسجامها . فالشعوب العربية اليوم وفي طليعتها بنو مصر امام طريقين لا ثالث لهما ، فاما ان يقولوا بديوان مقسم الى ٢٤ ربعاً متساويا وحينئذ لا تختلف عن تعديل الافرنج ، فتضيع المراكز الملائمة وتختلط الانغام حابلا بنابل ، كما هي الحال في سلم الافرنج المعدل ، واما ان نحافظ على سلاسة انغامنا وتراث اجدادنا فنقول بسلم عربي مؤلف **من اجزاء غير متساوية تجمع بينها وحدة صوتية** ، وحينئذ يجب علينا ان نحدده بطريقة علمية مبيّنين الابعاد بين كل درجة واخرى . هذه هي النقطة الحساسة التي استرعت انتباه العالم الفني ، لا بل هي الصخرة الصلدة التي تحطمت عليها جهود لجنة السلم في المؤتمر فانفض دون ان يقرر شيئاً بهذا الشأن ، وما ذلك الا لان اعضاءه كانوا كاكثر المستشرقين يجهلون السلم العربي ، ومن عرف شيئاً قليلا عنه بدا عاجزاً عن تحليله وكشف اسراره ، واذ قد يسر لنا المولى سبحانه ، فنحن ننشر تلك الأسرار على الناس ونكفيهم عناء الجدل ولغط المؤتمرات .

ومما يضحك ان احد المؤتمرين من الافرنج ، قام ينتحل الاعذار عن ذلك الفشل بقوله « ان احدا ما ، لم يتقدم الى المؤتمر بشيء عن السلم العربي » فهل اراد امثال ذلك الفاضل ، الذين نصبتهم الظروف حكاما ومقررين في مؤتمر غايته ايضاح الموسيقى العربية لمن يجهلون اسرارها ، ان يتقدم اليهم العلماء القابعون في دورهم ، بالعرائض والاستدعاآت ، شارحين فيها عصير ادمغتهم ونتائج فنهم ؟ فيطرحوها على اقدام من يجهلها ، كي يتكرم بالنظر فيها والحكم عليها ! ! وقديماً قيل « عدو الشيء جاهله » فليس عجيبا اذن ان لايتقدم احد ، بل العجيب ان لايقوم المؤتمرون انفسهم بهذا العمل .

اما نحن فاننا نقدم آراءنا الى جهابذة الفن الذين لا يزالون في عالم الغيب ، فنضرب على باب الكنز الدفين الذي عراه الصدأ منذ عهد مديد ، ونحرك المفتاح في قفله المتحجر ، عن طريق الذرة الصوتية التي سنثبتها باجلى بيان وادق اسلوب ، اما الآن فنقول باختصار :

ثبت من التحليل السابق ان البعد الطنيني اي المقام التام (تون) يخرج بجس تسع الوتر المطلق ، بينما جوابه وهو آخر مركز في الديوان يخرج من نصف الوتر ، فنحن اذن امام سؤال فني «كم مقاماً تاماً» يساوي الديوان الموسيقي ؟

ان الوتر الذي كنا نجري عليه تجاربنا طوله متر ، فاذا طرحنا منه تسعه ، واعتبرنا الباقي وتراً مطلقاً جديداً وطرحنا منه تسعه وهلم جرا حتى نصل الى منتصف الوتر الاساسي ، نجد ان الديوان الموسيقي كله يساوي خمسة ابعاد طنينية ، ويبقى صوت ينقص عن البعد التام السادس بمقدار كوما واحدة وهذه صورة العمل . (١٠٠٠٠ ، ٨٨٨٩ ، ٧٩٠١ ، ٧٠٢٣ ، ٦٢٤٣ ، ٥٥٤٩ ، ٤٩٣٢) .

ولكن الجواب يقع عند (٥٠٠٠) فقط ، اي ان الطنيني السادس لايكتمل الا بعد ان نكون قد تجاوزنا نقطة الانتصاف ، ودخلنا في حيز الديوان الثاني ، بنحو ٦٨ عشر ميلمتر ، اعني ان الديوان الموسيقي يتألف من ستة ابعاد طنينية الا كوما ، لان ٦٨ على وتر طوله نصف متر تعادل ١٣٦ على وتر طوله متر .

ان الافرنج لم يأخذوا هذا الفرق بعين الاعتبار لشغفهم بالبيانو ، ولكن فلاسفة الموسيقى القدماء الذين عاشوا لما كان الفن طربا وغناء ، ونعومة وفتنة ، أعاروا هذا الجزء الصغير اعظم اهتمام ، وكانت فلسفتهم وكل افكارهم منصرفة الى تقسيم السلم على أدق مثال ، ليحصلوا على اعظم حد ممكن من الانغام الملائمة ، كي يزركشوا بها مؤلفاتهم الفنية ، فهذا الجزء الصغير من الصوت المسمى كوما ، الذي لا اهمية له عند بعضهم ، هو الذي سبب كل تلك الخلافات النظرية بين المعلمين الاقدمين منذ عهد فيثاغوروس الى عهد الفارابي ، وهو الذي مازال يبعث الخلافات التي تقض مضاجع علماء الفن ، وتشوش مؤتمراته .

ايجاد الابعاد الصوتية بحل النسب الوترية

لقد اوضحنا نشأة السلم الموسيقي الطبيعي وحددنا ابعاده ونسبه على منوال لم يأت بمثله احد قبلنا ، وهاك ايضا فصلا مبتكرا طريفا لم يخطر لاساتذة الفن ببال ، بدليل ان العلماء المجتمعين في مؤتمر القاهرة سنة ١٩٣٢ لم يقولوا كلمة بهذا الصدد كما هو واضح من خلاصة اعمالهم ، ولو ان فكرة

« ايجاد الابعاد الصوتية بحل النسب الوترية » خطرت لهم ، لما تلاعب بعضهم بنسب الاصوات ، باختراع ابعاد وارقام تقوم البراهين الراهنة على فسادها ، وبما ان اطوال الابعاد الصوتية على الوتر الواحد تتناقص تدريجياً كلما حبس جزء منه مهما كان صغيرا ، وبما ان الابعاد متفاوتة بالنسبة الى بعضها فمنها الكبير والمتوسط والصغير ، لذلك يقتضي ان توجد قاعدة موسيقية رياضية تحل النسب الوترية اية كانت الى ذرات دقيقة يجمعها الديوان الكامل ، فنأنس بها بدائياً كلما اردنا معرفة ذرات اية نسبة من النسب الوترية . ولقد رأينا بعد الامعان ان القاعدة الآتي بيانها ، وان لم تكن في منتهى الدقة ، الا انها اسهل طريقة ؛ وهي مبنية على اعتبار ان كل درجة في السلم الموسيقي صادرة عن وتر مطلق طوله متر ، فنجد بحساب النسبة بعد كل مركز عما قبله ، ثم بالطرح نحصل على ذرات صوتية منسوبة الى طول وتري واحد ، وهكذا تتيسر قسمة الديوان الى دقائق صوتية ثابتة لا يؤثر عليها تناقص الوتر ، كأن اعشار المليمتر ذرات صوتية ، ثم نستخرج ذرات كل درجة بالنسبة لما قبلها فيكون مجموعها عبارة عن مساحة الديوان بالذرات ، وقد يزيد هذا المجموع او ينقص قليلا تبعا لاختلاف اشكال نسب الديوان ، فيما اذا كانت كبيرة او صغيرة ، ولكن ذلك لا يؤثر على مجموع الذرات باعتباره مخرجاً مشتركا لسائر الدرجات الصوتية في ذلك الديوان . ولنضرب مثلا على هذه القاعدة بان نحل الانساب الوترية للسلم الطبيعي الذي عرفناه وهي :

١٠٠٠٠	٨٨٨٩	٨٠٠٠	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٥٩٢٦	٥٣٣٣	٥٠٠٠
(١)	(٢)	(٣)	(٤)	(٥)	(٦)	(٧)	(٨)

فلنا اولا) ١٠٠٠٠ — ٨٨٨٩ = ١١١١ ، وهو ذرات فوق القرار .

ثانياً — (٨٨٨٩ : ١٠٠٠٠ :: ٨٠٠٠ : ٩٠٠٠) .

ثم ١٠٠٠٠ — ٩٠٠٠ = ١٠٠٠ وهو ذرات البعد الصوتي الثاني فوق القرار .

ثالثاً — (٨٠٠٠ : ١٠٠٠٠ : ٧٥٠٠ : ٩٣٧٥) .

ثم ١٠٠٠٠ — ٩٣٧٥ = ٦٢٥ وهو ذرات البعد الصوتي الثالث فوق القرار .

وباستمرار العمل الى الدرجة الاخيرة نجد ان عدد ذرات البعد الصوتي الرابع هو ١١١١ والخامس ١١١١ والسادس ١٠٠٠ والسابع ٦٢٥ ،

فيكون مجموع ذرات السلم ٦٥٨٣ وهو المخرج المشترك الذي يوحد بين كل المراكز المذكورة ، فاذا اعتبرنا السلم ١٢ نصف صوت كما عده الافرنج كان :

« البعد الطنيني = ٢،٠٣ نصف صوت تقريباً ، و البعد الطبيعي = ١،٨٢ و البعد الصادح = ١،١٤ نصف صوت تقريباً ، وبالحط ÷ ١٢٥ = الطنيني تسع كومات تقريباً ، والطبيعي = ثماني كومات ، والصادح = خمس كومات .

والان فلنلق نظرة على نسب الارباع التي حددتها لجنة المؤتمر ، وقد سبق ايرادها في صفحة ٥٨ ، فانت ترى ان تلك الارقام محاولة فاشلة افسحت امام الاجانب مجالا لاتهام ابناء الشرق بانهم اضاعوا تراث اجدادهم وامسوا اطفالا في العلوم الموسيقية ، فلكي ندحض هذه المزاعم خدمة للفن ، وتبرئة لعلماء الشرق من تلك التهمة ، ولكي لا تمتد يد بعد الان فتطعن الموسيقى العربية بمثل تلك الخزعبلات ، عمدنا الى تشريح وتحليل هاتيك الارقام بردها الى دقائق متساوية حسب القاعدة ، فحصلنا على نتائج غريبة لا تكاد تصدق ، كان يحجبها التناقص التدريجي الذي يعتري النسب الوترية ، فجاءت الدقائق الصوتية المتساوية تفند تلك الارقام ، ومن درى الحقائق حق عليه اعلانها الناس ، واليك البيان في الجدول ص ٨٠ ؟

فالعمود الاول يبين مكان الربع في سلم الارباع ، والثاني اسمه ، والثالث نسبته الوترية والرابع طوله الوتري مع التناقص التدريجي ، حسبما قررته لجنة المؤتمر ، اما العمود الخامس فيبين دقائق كل ربع باعتبار السلم ٦٨٣٢ دقيقة صوتية وهذا الرقم مستخرج من العمود الثالث ، الذي يبين النسبة الوترية لكل ربع بفرض صوت الربع الذي قبله صادراً عن وتر مطلق طوله متر ؛ اما العمود السابع فيبين عدد دقائق كل ربع على انفراد باعتبار السلم ٢٤ ربعاً وكل ربع مئة دقيقة ، والعمود الثامن يبين موقع الربع في السلم بجمع الدقائق ، والتاسع يبينه بفرض تساوي الارباع الصوتية .

فبمقابلة ما جاء في الجدول يجزم القارىء بان لجنة المؤتمر وضعت نسباً خيالية ، لاتصلح لسلم متساوي الارباع ، ولا لانغام تؤلف حسب احكام سلاسل النسب الموسيقية ، كما انها لاتوافق النسب الوترية لدرجات السلم العربي ، فكأن اللجنة قررت ان السلم العربي مجهول ولكنه لايتألف من ارباع متساوية .

الربع	اسمـــه	وتره المطلق	طوله	دقائقه	نسبته	ذراته	المجموع	وبالارباع
١	يكاه	١٠٠٠٠	—	—	—	—	—	—
٢	ق. نم حصار	٩٧١٢	٢٨٨	٢٨٨	٩٧١٢	١،٠٢	١،٠٢	١٠٠
٣	قرار حصار	٩٤٧٨	٢٣٤	٢٤١	٩٧٥٩	٠،٨٤	١،٨٦	٢٠٠
٤	ق. تك حصار	٩١٧٥	٣٠٣	٣٢٠	٩٦٨٠	١،١٢	٢،٩٨	٣٠٠
٥	عشيران	٨٩١٠	٢٦٥	٢٨٨	٩٧١٢	١،٠٢	٤،٠٠	٤٠٠
٦	قرار نم عجم	٨٦٩٦	٢١٤	٢٤٠	٩٧٦٠	٠،٨٤	٤،٨٤	٥٠٠
٧	قرار عجم	٨٤٤٥	٢٥١	٢٨٩	٩٧١١	١،٠٢	٥،٨٦	٦٠٠
٨	عراق	٨١٧٥	٢٧٠	٣٢٠	٩٦٨٠	١،١٢	٦،٩٨	٧٠٠
٩	نم كوشت	٧٩٧٨	١٩٧	٢٤١	٩٧٥٩	٠،٨٤	٧،٨٢	٨٠٠
١٠	كوشت	٧٧٤٨	٢٣٠	٢٨٨	٩٧١٢	١،٠٢	٨،٨٤	٩٠٠
١١	راست	٧٥٠٠	٢٤٨	٣٢٠	٩٦٨٠	١،١٢	٩،٩٦	١٠٠٠
١٢	نم زركوله	٧٣٢٠	١٨٠	٢٤٠	٩٧٦٠	٠،٨٤	١٠،٨٠	١١٠٠
١٣	زركوله	٧١١١	٢٠٩	٢٨٦	٩٧١٤	١،٠٠	١١،٨٠	١٢٠٠
١٤	تك زركوله	٦٨٨١	٢٣٠	٣٢٣	٩٦٧٧	١،١٤	١٢،٩٤	١٣٠٠
١٥	دوكاه	٦٦٦٦	٢١٥	٣١٣	٩٦٨٧	١،١٠	١٤،٠٤	١٤٠٠
١٦	نم كردي	٦٥٢٤	١٤٢	٢١٤	٩٧٨٦	٠،٧٤	١٤،٧٨	١٥٠٠
١٧	كردي	٦٣١٠	٢١٤	٣٢٧	٩٦٧٣	١،١٦	١٥،٩٤	١٦٠٠
١٨	سيكاه	٦١١٦	١٩٤	٣٠٧	٩٦٩٣	١،٠٨	١٧،٠٢	١٧٠٠
١٩	نم بوسلك	٥٩٤٠	١٦٦	٢٨٨	٩٧١٢	١،٠٢	١٨،٠٤	١٨٠٠
٢٠	بوسلك	٥٧٨٩	١٥١	٢٥٤	٩٧٤٦	٠،٨٨	١٨،٩٢	١٩٠٠
١١	جهاركاه	٥٥٨٠	٢٠٩	٣٦٢	٩٦٣٨	١،٢٨	٢٠،٢٠	٢٠٠٠
٢٢	نم حجاز	٥٤٥٠	١٣٠	٢٣٣	٩٧٦٧	٠،٨٢	٢١،٠٢	٢١٠٠
٢٣	حجاز	٥٣٢٠	١٣٠	٢٣٩	٩٧٦١	٠،٨٤	٢١،٨٦	٢٢٠٠
٢٤	تك حجاز	٥١٢٠	٢٠٠	٣٧٦	٩٦٢٤	١،٣٢	٢٣،١٨	٢٣٠٠
٢٥	نوا	٥٠٠٠	١٢٠	٢٣٥	٩٧٦٥	٠،٨٢	٢٤،٠٠	٢٤٠٠
			٥٠٠٠	٦٨٣٢				

القاعدة الرياضية للاجزاء الصوتية المتساوية

قامت في الشرق الادنى منذ ربع قرن ضجة كبرى أثارها نقد كتاب في النسب الموسيقية ، كان مؤلفه استاذا مرموقاً في مصر ، ولما تعالت تلك الضجة ولم يفند الناقدون بالقواعد الرياضية عملا منسوبا اليها وحاملا عنوانها ، عمدوا الى تفنيده حسب العادة بنسب سمعية ، مما حال دون الوصول الى نتيجة حاسمة بعد ذلك الجدل الطويل ، اذ لا فائدة من اثبات يأتي من جهة ، ونقض يأتي من جهة أخرى ، اذا لم يكن هنالك برهان .

فدفعتنا الغيرة الفنية وقتئذ الى تدبيج مقال مستفيض نشرناه سنة ١٩٢٤ في مجلة روضة البلابل التي كانت تصدر بالقاهرة ، أوضحنا به القاعدة الرياضية للنسب الموسيقية بأسلوب مفصل يرضى عنه العالم الرياضي ، ويتمكن من فهمه كل موسيقي ليس له بالرياضيات المام كبير .

وبعد ان اطلع اساتذة الفن على طريقتنا ، قالت المجلة المذكورة في عددها السابع من السنة الرابعة : « ان هذه الطريقة الجديدة هي طريقة علمية عملية لا ينقصها شيء من الدقة ، تفوق كل الطرائق المختلفة التي سبقتها ، طريقة لا يكاد العقل يدركها حتى يرتاح ارتياح الاقتناع الكلي الذي لا يخالجه غبارة من الشك ، ولا يفوتنا هنا ان نقول ان حضرة المبتكر وان كان يقدم اليوم للفن مقياساً ثابتا للارباع الموسيقية ، ولكنه يعلم تمام العلم ان في الانغام الشرقية كثيراً من النسب الصوتية التي تزيد او تنقص عن نقط هذه الارباع بمقادير مختلفة كما سبق له الشرح في مقاله ، على ان ذلك لا ينفي فضل وضع هذه الطريقة الجديدة التي تصلح لان تكون مقياساً صادقاً عمليا للمقابلة ومعرفة مراكز الاوتاد الصوتية التي تتركب منها سلسلة كل نغم ، اه »

هذا ما قاله علماء الفن منذ ربع قرن عن طريقتنا التي حسمت كل جدل بهذا الصدد ، والتي جئنا بها يوم لم يكن لنا من العمر سوى عشرين وبيعا ، وها نحن نلخص ما كتبناه في ذلك العهد ، فنقرر القاعدة التي يمكن تطبيقها

على اي سلم موسيقي ، مهما كان عدد اجزائه او كوماته الصوتية المتساوية ، فنحصل بها على نسب قريبة جدا من الحقيقة ، التي تحددها العمليات الجبرية العويصة ويتعذر فهمها على اكثر الموسيقيين .

اولا) — ضعّف عدد الكومات او الاجزاء المتساوية في السلم المطلوب واطرح من الحاصل واحدا ، واعتبر العدد الذي تحصل عليه الطرف الاول من سلسلة متصلة حسابية تتناقص تدريجيا بمعدل ١ ، فيكون عدد الكومات او الاجزاء هو الطرف الاخير من تلك السلسلة ، ويكون عدد حلقاتها مع الطرفين مساويا عدد الكومات او الاجزاء في ذلك السلم ، وتكون كل حلقة اكثر مما قبلها بواحد .

ثانيا) — اجمع الحلقتين الاولى والاخيرة (الطرفين) ، واضرب مجموعهما بعدد الحلقات تحصل على رقم يمثل طول الوتر ، وهو المخرج المشترك الذي تنسب اليه كل حلقة ، فيكون مجموع كل الحلقات نصف ذلك الرقم اي نصف الوتر ، اما مجموع الحلقات من الاولى لغاية الحلقة التي تريد معرفة نسبتها فيكوّن صورة تضعها على ذلك المخرج المشترك ، فاضرب طول الوتر مهما كان في الصورة ، واقسم على المخرج تحصل على النسبة المطلوبة كأقرب ما يكون الى الحقيقة .

ولزيادة الايضاح نضع المثال الآتي : اولا) — ماهي النسبة الوترية للنصف السادس من سلم مقسوم الى ١٢ نصفا صوتيا متساويا ، على وتر طوله متر ؟

فبموجب المادة الاولى من القاعدة (١٢ × ٢ = ٢٤ — ١ = ٢٣) وهو الطرف الاول من السلسلة ، اما طرفها الاخير فهو ١٢ ، وهكذا يكون عدد الحلقات ١٢ (باعتبار الطرف حلقة) ، اما معدلها فواحد هكذا : (٢٣ ، ٢٢ ، ٢١ الخ) ؛ وبموجب المادة الثانية من القاعدة :
(٢٣ + ١٢ = ٣٥ × ١٢ = ٤٢٠) وهو يمثل طول الوتر اي المخرج العام المشترك ، ثم ان مجموع الحلقات من الاولى الى السادسة اي (من ٢٣ الى ١٨) = ١٢٣ ، فلنا : ١٠٠٠٠ × ١٢٣ ÷ ٤٢٠ = ٢٩٢٩ ، وهي نسبة الجزء المحبوس من الوتر ، فتكون نسبة المطلق ٠،٧٠٧١ وهو مطابق لما نحصل عليه بالجبر واللوغاريتم كما سترى في بحث السلم المعدل .

وخلاصة ماتقدم انه اذا كانت هذه القاعدة الرياضية لاتعطي الارقام التي

تلك اصواتها لآذان الموسيقيين ، فالذنب ذنبهم لانهم لم يتفقوا حتى الآن على السلم العربي ، كي يقتنع المترددون بأنه لايوجد في الموسيقى العربية ربع صوت معدل ، فلو فعل اهل الشرق ذلك ، لوجدوا ان الرياضيات تعطيهم اصح النسب لاي بعد صوتي ، مهما كانت الدقائق التي تفرق بينه وبين جاره صغيرة .

ملاحظة ــ لم توجد في الدنيا تقسيمات عملية لسلم موسيقي ، تجمع كل اوتاده في مخرج مشترك ، بدون تعديل زهيد ، واقرب تقسيم الى الحقيقة هو ما قرره العرب كما ستعلم .

النسبة المتواصلة الموسيقية

تمهيد

لئن كان من حظنا اضافة هذا الفصل على الكتب الرياضية ، واعتباره اصدق قاعدة للموسيقى العالمية ، فان الواجب يقضي بان نشير الى ان فكرة هذه النسبة مرت في خواطر القدماء ، فكانوا أعلم بها من ابناء هذا الجيل ، الا انهم لم يقرروا حدودها وان فقهوا مزاياها وهي اغرب ما عرف من غرائب الاعداد ، اذ تتجلى بحلول حلقة او حلقات من سلسلة ما ، في مكان غيرها ، فيتغير ترتيب الحلقات وشكل مدلولها دون ان يتغير طرفا السلسلة ، وقد شرحنا ذلك بأسلوب سهل ، كي يدركها الطلاب بمجرد اطلاعهم على تحديدها واستخراجها حسب القواعد التي سيأتي بيانها .

وبما ان مايعرفه الناس الآن ينحصر بالنسبتين المتصلتين الحسابية والهندسية ، فاننا سنلخص عن كتاب « رسائل اخوان الصفاء » ما ذكره عن النسبة الموسيقية ، ليكون القارىء على بصيرة ، فلا يظنّنّ احد ان هذا الفصل منقول عن القدماء ، وبما ان كتب الرياضيات الحديثة ملأى بالكلام عن النسبتين الحسابية والهندسية ، نكتفي بتنبيه القارىء الى ضرورة مراجعتها قبل ان ان يباشر دراسة هذا الفصل .

جاء في **اخوان الصفاء** ، ان النسبة على ثلاثة انواع ، اما بالكمية واما بالكيفية واما بهما معا ، فالتي بالكمية تدعى النسبة العددية او الحسابية ، والتي بالكيفية تدعى النسبة الهندسية (١) والتي بهما معا تدعى النسبة التأليفية او الموسيقية ، ومثالها (١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦) وتسمى الستة الحد الاعظم ، والثلاثة الحد الاصغر ، والاربعة الحد الاوسط ، اما الواحد والاثنان فبها التفاضل بين الحدود ذلك لان فضلة ٦ – ٤ = ٢ ، وفضلة ٤ – ٣ = ١ ونسبة ٢ : ١ :: ٦ : ٣ وبالعكس اي نسبة ٣ : ٦ :: ١ : ٢ ، وهكذا تكون النسبة الموسيقية مؤلفة من العددية والهندسية ، وبواسطتها يتم استخراج النغم وتأليف الالحان وهي اما مستوية او معكوسة .

وقد اتفق الانبياء والفلاسفة على ان الله سبحانه واحد بالحقيقة من جميع الوجوه ، وكل الموجودات سواء مؤلفة ومركبة ، فقد اوجد الهيولى (٢) والصورة وخلق منهما الجسم المطلق ، وجعل بعض الاجسام على الطبائع الاربع : الحرارة ، البرودة ، اليبوسة ، الرطوبة ، والاركان الاربعة : النار ، الهواء ، الماء ، التراب ، . ثم كوّن منها جميع ما على الارض من الحيوان والنبات والمعادن ، فهذه الاركان متفاوتات القوى متضادات الطبائع مختلفات الصور ، متباينات الاماكن ، متعاديات متنافرات ، لا تجتمع الا بتأليف المؤلف ، والتأليف اذا لم يكن على نسبة لم يمتزج ولم يتحد ، ومن الامثلة على ذلك اصوات النغم الموسيقية ، فنغم الزير (وتر الكردان) رقيق خفيف ونغم البم (وتر العشيران) غليظ ثقيل ، فلا يتحدان ولا يستلذهما السمع الا اذا ائتلفا على النسبة ، وهكذا القول في الكلام الموزون ، فاذا كان على النسبة فهو الذ من النثر ، ومن الامثلة عليه عروض الطويل ، فهو ٤٨ حرفا منها ٢٨ متحركا و ٢٠ ساكناً ، والنسبة بينهما ٧ الى ٥ ؟ ومن امثلة التناسب حروف الكتابة ، فان جمالها مبني على نسب اذا فسدت بدا الخط قبيحاً ، ومنها اصباغ المصورين فان فسدت انسابها لم تكن الصورة

---

(١) النسبة الحسابية طائفة من الاعداد تزيد أو تنقص حلقاتها بجمع عدد مفروض أو بطرحه ، أما النسبة الهندسية فان حلقاتها تزيد أو تنقص بالضرب في عدد مفروض أو القسمة عليه ، وكلاهما اما صاعدة أو نازلة ، فالصاعدة ما كان طرفها الاول أقل من الاخير ، والنازلة ما كان طرفها الاول أكثر من الاخير . (٢) القدرة او القوة

حسنة براقة بل مظلمة كدرة ، ومنها العقاقير فان فسدت انسابها لم تكن ادوية نافعة بل سموما فتاكة ، وهكذا في المآكل والروائح والمعادن الخ ، ونشاهد التناسب ايضاً في بني البشر ، فان كانت الاخلاط التي تركبت اجسامهم منها على النسبة الفضلى ، ولم يعرض لها عارض كانت صحيحة قوية ، ومتى كانت اعضاؤها على النسبة الفضلى بدت حسنة مقبولة ، وكذلك القول في امزجة الناس واخلاقهم وطبائعهم ، ويدعي الفلكيون والمتفلسفون بوجود نسبة موسيقية بين الاركان الاربعة وبـــين افلاك الكواكب واجرامها وسرعة حركاتها ، ويقولون ان للسعود نسبة فضلى ليس للنحوس مثلها ، ومن عجائب خواص النسبة ما يظهر في الابعاد والاثقال وفي الاجسام الطافية فوق الماء الخ ، وقد ذكرنا كل هذه الامثلة للتدليل على شرف علم هذه النسبة الذي يحتاج اليه الناس في الصنائع كلها ، وقد سميت موسيقية لان مثالهـــا في الانغام والالحان والايقاع اشد وضوحاً ، ولانه لما استخرج الحكماء الانغام جمعوا بين النسبتين العددية والهندسية فكانت النسبة الموسيقية ، وجميع ما وضعوه من تآليف حكمتهم فعلى هذا الاساس احكموه ، وقد قضوا لهذا العلم بالفضل على سائر العلوم لانها كلها تستند عليه ، ولولاه لم يصح عمل ولا صناعة ، ولا ثبت شيء من الموجودات على الحال الافضل . « انتهى ملخصاً » .

اما النسبة التأليفية فهي فرع من النسبة الموسيقية ، وقد عبر الافرنج عنها هكذا : (ا / ج = ا − ب / ب − ج)

فتكون مثلا نسبة (٦ : ٢ :: ٦ − ٣ : ٣ − ٢)

وقد خلت الكتب من اي تحديد او شرح آخر يتعلق بالنسبة الموسيقية ، لذلك نأمل من القارىء الكريم ان يمعن النظر ويقابل بين اقوالنا وبين كل ما يعثر عليه بهذا الشأن ، فنحن على يقين من ان بحثنا جديد ، يوضح كل ما يجب تعريفه وتحديده في هذا الموضوع .

والخلاصة ان كل ما نراه على الارض متطور حسب احـــدى سلاسل النسبة المتصلة الموسيقية الصاعدة ، طرفها الاول هو حالة المادة الاصلية اي القدرة (الهيولى بعرف القدماء) وطرفها الثاني هو الحالة الحاضرة للشيء المبحوث عنه ، كالقرار والجواب في الانغام ، اما الشكل الخاص بكل شيء فهو

كمسموع النغم الذي يختلف عن غيره بسيره ، والشكل يدل على العوامل التي اثرت بالمادة الاصلية فنظمتها على صور متعددة ، فالنسبة الموسيقية اذن تراكيب رياضية لا عداد لها ، يعبر بها عن جميع ظواهر المادة وغيرها ، ولا يخفى ان صور المخلوقات لم تتباين الا بفعل العوامل المختلفة التي تعاقبت على المادة الاصلية ، نذكر منها الحرارة والبرودة ، والنور والظلمة ، واليبوسة والرطوبة ، والاسراع والابطاء ، والضغط والانفلات ، والاختلاط والاعتزال ، والحركة والسكون الخ ، فهي أجزاء القوى التي تكيف المادة الاصلية حسب معدل احدى سلاسل النسبة الموسيقية ، في كل مانسمعه ونراه ونلمسه ونتذوقه ونستنشقه من الاشياء ، وحلقات النسبة تزيد او تنقص او تتقدم على بعضها او تتأخر ، فيتغير شكل المادة اثناء تطورها على مقتضى ذلك ، ومتى عرفنا هذه النسبة في كل شيء امكن تفكيكه واعادته الى المادة الاصلية التي تركب منها بالتحليل ، فتتتالى حلقات العوامل الفاعلة على نسبة متصلة نازلة ، قد تكون كل أجزاء معدلها معقدة ، او بعضها معقدا وبعضها شريفا ، او كلها شريفة حسبما علمت في بحث (العقد والبطون) اما عددها فيختلف في كل شيء ، الا في الانغام الموسيقية فانه يكون سبعة اجزاء شريفة فقط .

وتقوم النسبة المتصلة الموسيقية بين اي عددين ، سواء أكانا متعاقبين ام مفترقين ، وهي تبتدىء من الواحد الى مالا نهاية له صعودا ، ومن الواحد الى مالا نهاية له نزولا ، فالواحد هو المركز المتوسط والرابطة بين جميع النسب .

وأعظم نسبة بين رقمين متعاقبين هي الكائنة بين الواحد والاثنين صعودا ، وتليها ما بين الاثنين والثلاثة ، ثم ما بين الثلاثة والاربعة وهلم جرا ، اما نزولا فان اعظم نسبة هي الكائنة بين الواحد والنصف ، وتليها ما بين النصف والثلث ، ثم مابين الثلث والربع وهلم جرا .

والنسبة بين الواحد والاثنين صعوداً تساوي مابين الاثنين والثلاثة مع ما بين الثلاثة والاربعة ، والنسبة بين الاثنين والثلاثة تساوي مابين الاربعة والخمسة مع مابين الخمسة والستة وهلم جرا ، اما نزولا فان النسبة بين الواحد والنصف تساوي الثلث وربع الباقي ، وبين النصف والثلث تساوي الخمس وسدس الباقي ، وبين الثلث والربع تساوي السبع وثمن الباقي وهلم جرا .

وبما ان النسبة بين الواحد والاثنين صعودا تساوي الثلث وربع الباقي او بالعكس ، والثلث يساوي الخمس والسدس او بالعكس ، فالنسبة اذن بين الواحد والاثنين قد تكون جزأين ١/٣ و ١/٤ ، او ثلاثة ١/٤ ١/٥ ١/٦ او اكثر . فازدياد الحلقات يؤثر على الشكل المنظم حسب معدل نسبة ما ، ولكنه لايؤثر على تناسب طرفيها .

اما النسبة بين العددين المفترقين كالواحد والثلاثة ، صعودا ، فتساوي ما بين الواحد والاثنين مع مابين الاثنين والثلاثة ، وهلم جرا ، وبعكس ذلك نزولا فان النسبة بين الواحد والثلث تساوي مابين الواحد والنصف الا ما بين الثلث والنصف ، وهلم جرا . وعلى ذلك نحدد ما يلي :

﴿ تحديد وايضاح ﴾

اولا) النسبة المتصلة الموسيقية طائفة من الاعداد الصحيحة او الكسور مهما كانت كميتها ، محصورة بين طرفين ، تربط بين حلقاتها التي لا تخضع لشرط ما (١) سلسلة من النسب هي المعدل الكائن بين الطرفين ، وتتتالى اجزاء المعدل على ترتيب ما ، فاذا تغير الترتيب تغيرت الاعداد المحصورة دون ان يختلف الطرفان المتناسبان . والنسبة الموسيقية اما صاعدة او نازلة ، لان الحلقات تتدرج نحو الزيادة او النقصان حسب احكام المعدل وترتيب اجزائه التي تتبع الحلقات ، فتدعى النسبة صاعدة اذا كان طرفها الاول اصغر من الاخير ، وتدعى نازلة اذا كان طرفها الاول اكبر من الاخير ، مثال :

سلسلة موسيقية صاعدة

	٥٠	٥٢	٦٠	٧٠	٩٠	١٠٠
	طرف	حلقــ		ــات		طرف
المعدل	١/٢٥	٢/١٣	١/٦	٢/٧	١/٩	(= ٥ أجزاء)

سلسلة موسيقية نازلة

	١٠٠	٩٠	٧٠	٦٠	٥٢	٥٠
	طرف	حلقــ		ــات		طرف
المعدل	١/١٠	٢/٩	١/٧	٢/١٥	١/٢٦	(= ٥ أجزاء)

(١) الا في الانغام الملائمة ، فان النسب تخضع لشروط فنية كما سترى . (راجع أيضاص ٦٢)

ثانيا) اذا عرفت المعدل وجهلت الحلقات بين الطرفين :

أ - تستخرج حلقات النسبة الموسيقية الصاعدة بقسمة الطرف الاول على مخرج كسر الجزء الاول من المعدل ، ثم بضرب الخارج في صورة ذلك الكسر ، ويضاف الحاصل على الطرف الاول ، فيكون الحلقة الاولى ، فنعتبرها طرفا جديدا ونسير بالعمل تدريجيا الى نهاية اجزاء المعدل ، فنجد اننا وقفنا على الطرف الاخير من السلسلة ، والا كان المعدل او العمل غير صحيح .

ب - وتستخرج حلقات النسبة الموسيقية النازلة بقسمة الطرف الاول على مخرج كسر الجزء الاول من المعدل ، ويضرب الخارج في صورة ذلك الكسر ، ثم بطرح الحاصل من الطرف الاول ، فالباقي هو الحلقة الاولى ، فنعتبرها طرفا جديدا ، ونسير بالعمل تدريجيا الى نهاية أجزاء المعدل ، فنجد اننا وصلنا الى الطرف الاخير من السلسلة ، والا كان المعدل او العمل غير صحيح .

ثالثاً) اذا عرفت الحلقات بين الطرفين وجهلت المعدل :

أ - يستخرج المعدل الكائن بين الحلقات في سلسلة موسيقية صاعدة بطرح الطرف الاول من الحلقة التي تليه ، ويوضع الباقي صورة لكسر مخرجه الطرف الاول ، ويحط الكسر ، ثم تعتبر الحلقة الاولى طرفاً ، ويتابع العمل الى نهاية السلسلة .

ب - يستخرج المعدل الكائن بين الحلقات في سلسلة موسيقية نازلة ، بطرح الحلقة الاولى من الطرف الاول ، ويوضع الباقي صورة لكسر مخرجه الطرف الاول ، ويحط الكسر ، ثم تعتبر الحلقة الاولى طرفاً ، ويتابع العمل الى نهاية السلسلة .

رابعاً) ومهما كان الطرفان يمكن ان يعتبر احدهما واحداً صحيحاً والآخر كسراً من الواحد .

فالمثال السابق من النسبة الصاعدة يمسي ١/٢ ١٣/٢٥ ٣/٥ ٧/١٠ ٩/١٠ ١
والمثال « « « النازلة « ١ ٩/١٠ ٧/١٠ ٣/٥ ١٣/٢٥ ١/٢

ويبقى المعدل في الحالين على ما رأيت ، فلا تتأثر مجموعة النسب اذا كبرنا الطرفين او صغرناهما بالضرب او القسمة ، لان الحلقات المحصورة بينهما

تتبع ذلك حسب ترتيب (١) اجزاء المعدل ، ولكن يفسد المعدل الكائن بين طرفين اذا اضفنا اليهما او طرحنا منهما عدداً معيناً .

---

(١) ان اشكال الترتيب ، اي الصور الحاصلة من تقديم او تأخير اجزاء المعدل عن مراكزها ، تعرف من قاعدة التبادل اي تركيب الصور .

ولا يخفى ان كثرة الصور تتوقف على كثرة اجزاء سلسلة المعدل ، واليك قاعدة استخراج عدد الصور الناشئة من تبديل حلقات اية سلسلة كانت ، نثبتها هنا لمعرفة اشكال الانغام وصور الاتفاقات الصوتية التي يمكن تركيبها من اية سلسلة من النسب الموسيقية الممثلة بأجزاء المعدل :

آ - اذا كانت اجزاء السلسلة مختلفة ، اي ليس فيها واحد كالآخر ، فارمز الى الجزء الاول بواحد ، والى الثاني باثنين ، والى الثالث بثلاثة وهلم جرا ، ثم اضرب الارقام ببعضها فالحاصل هو عدد الصور المطلوب .

ب - اذا كان بعض الاجزاء متماثلا ، فبعد ان تطبق عليها المادة (آ) كأنها اجزاء مختلفة ، خذ كل نوع من الاجزاء المتماثلة على حدة ، وارمز الى كل منها بالارقام ١ ٢ ٣ الخ . وبعد ان تضرب كل نوع متماثل على حدة ، اقسم الحاصل الذي ظهر معك حسب القاعدة الاولى ، على حاصل كلٍ من الانواع المتماثلة فالخارج الاخير هو عدد الصور المطلوب ، واليك الامثلة :

١)-ك ل م = (١ × ٢ × ٣) = ٦ صور .

٢)-ا ب ج د هـ و ز = (١ × ٢ × ٣ × ٤ × ٥ × ٦ × ٧) = ٥٠٤٠ صورة

٣)-ب د ج ج = (١ × ٢ × ٣ × ٤) ÷ (١ × ٢) = ١٢ صورة

٤)-ج ب ج ب = ٢٤ صورة ÷ (١ × ٢) ÷ (١ × ٢) = ٦ صور .

٥)-ا ب ج ج د د د = ٥٠٤٠ ÷ (١ × ٢) = ٢٥٢٠ ÷ (١ × ٢ × ٣) = ٤٢٠ صورة .

٦)- هـ ب ج د هـ = (١ × ٢ × ٣ × ٤ × ٥) = ١٢٠ ÷ (١ × ٢) = ٦٠ صورة .

خامساً) تختلف اجزاء المعدل في نسبة موسيقية صاعدة ، عن اجزاء معدل النسبة النازلة المقابلة لها ، حسب ناموس ثابت فتستخرج هكذا :

آ ـ اذا عرفت معدل نسبة موسيقية صاعدة واردت معرفة السلسلة النازلة التي تقابلها ، فخذ كسر كل جزء من المعدل على حدة ، واجمع صورته مع مخرجه واجعل المجموع مخرجا جديداً تضع عليه الصورة المعلومة . (لاحظ الامثلة التالية)

ب ـ اذا عرفت معدل نسبة موسيقية نازلة واردت معرفة السلسلة الصاعدة التي تقابلها فخذ كسر كل جزء من المعدل على حدة ، واطرح صورته من مخرجه واجعل الباقي مخرجا جديداً تضع عليه الصورة المعلومة .(لاحظ الامثلة التالية)

ملاحظة ـ لما كانت النسبة الموسيقية لاتقتصر على الانغام فحسب بل هي ناموس طبيعي سار على اي شيء كان ، لذلك فان حلقاتها واجزاء معدلاتها تتناول الكسور على اختلافها مهما كانت معقدة ، واليك امثلة على كل ما تقدم :

مثال اول ـ كل عددين احدهما نصف الآخر يمكن ان تقوم بينهما نسبة موسيقية نازلة سلسلة معدلها (١/٤ ١/٥ ١/٦) فاذا جعلنا الطرف الاول م = ١٠٠ ، والطرف الاخير ك = ٥٠ فاننا نحصل على الصور والاعداد الآتية :

الشكل الاول	الشكل الثاني	الشكل الثالث
١/٥ ١/٤ ١/٦	١/٦ ١/٥ ١/٤	١/٤ ١/٥ ١/٦
١) م – ١/٥ م = ب	٤) م – ١/٦ م = د	٧) م – ١/٤ م = و
٢) ب – ١/٤ ب = ج	٥) د – ١/٥ د = ه	٨) و – ١/٥ و = ج
٣) ج – ١/٦ ج = ك	٦) ه = ١/٤ ه = ك	٩) ج – ١/٦ ج = ك

الشكل الرابع	الشكل الخامس	الشكل السادس
١/٥ ١/٦ ١/٤	١/٤ ١/٦ ١/٥	١/٦ ١/٤ ١/٥
١٠) م – ١/٥ م = ب	١٣) م – ١/٤ م = و	١٦) م – ١/٦ م = د
١١) ب – ١/٦ ب = ه	١٤) و – ١/٦ و = ح	١٧) د – ١/٤ د = ح
١٢) ه – ١/٤ ه = ك	١٥) ح – ١/٥ ح = ك	١٨) ح – ١/٥ ح = ك

فاذا عكسنا الطرفين ك م وجعلنا النسبة صاعدة فان اجزاء المعدل تمسي هكذا (١/٣ ١/٤ ١/٥) وتبقى الحلقات على حالها ، امـــا الاشكال الستة فتنعكس على النحو التالي :

الشكل الاول ١) ك + ١/٥ ك = ج ٢) ج + ١/٣ ج = ب ٣) ب + ١/٤ ب = م ؛ وهكذا يمكنك ان تستخرج الاشكال الباقية ، فلنا من ذلك كله صور النسب الموسيقية الآتية :

	نزولا				صعوداً			
١)	م	ب	ج	ك	١) ك	ج	ب	م
٢)	م	د	ه	ك	٢) ك	ه	د	م
٣)	م	و	ج	ك	٣) ك	ج	و	م
٤)	م	ب	ه	ك	٤) ك	ه	ب	م
٥)	م	و	ح	ك	٥) ك	ح	و	م
٦)	م	د	ح	ك	٦) ك	ح	د	م

اما الاعداد المرموز اليها بالحروف المذكورة فهي :

م	د	ب	و	ه	ح	ج	ك
١/١	٥/٦	٤/٥	٣/٤	٢/٣	٥/٨	٣/٥	١/٢
١٠٠	٨٣ ١/٣	٨٠	٧٥	٦٦ ٢/٣	٦٢ ١/٢	٦٠	٥٠

البرهان — ويبرهن على ذلك كله بالتحليل هكذا :

ا — في النسبة النازلة ه ب = ٤/٥ م ، ج = ٣/٤ ب ، او ٣/٤ ٤/٥ م ، ك = ٥/٦ ٣/٤ ٤/٥ م ؛ فبتوحيد هذا الكسر الاخير وحطه الى ادنى حد ممكن ، وذلك بضرب الصور الثلاث ببعضها والمخارج الثلاثة ببعضها ، نحصل على ٦٠/١٢٠ اي ١/٢ م ، فالطرف الاخير اذن نصف الطرف الاول الذي هو م وقس على ذلك اية سلسلة كانت من النسبة النازلة .

ب — اما في النسبة الصاعدة ، ج = ٦/٥ ك ، ب = ٤/٣ ج ، او ٤/٣ ٦/٥ ك ، م = ٥/٤ ب او ٥/٤ ٤/٣ ٦/٥ ك ، فبضرب الصور الثلاث ببعضها والمخارج الثلاثة ببعضها نحصل على ١٢٠/٦٠ اي ٢/١ ك = م فالطرف

الاخير اذن يساوي ضعف الطرف الاول ، وقس على ذلك اية سلسلة كانت من النسبة الصاعدة .

مثال ثان ـ كل عددين احدهما ثلاثة اخماس الآخر يمكن ان تقوم بينهما نسبة موسيقية نازلة حلقاتها (١/١٠ ١/٩ ١/٨ ١/٧) فاذا فرضنا الطرف الأول آ = ١٠٠ والطرف الاخير ك = ٦٠ ، نحصل على ٢٤ شكلاً يعبر عنها بالاعداد الآتية :

آ	ب	ح	ه	س	ج	و	ق
١٠٠	٩٠	٨٨ ٨/٩	٨٧ ١/٢	٨٥ ٥/٧	٨٠	٧٨ ٣/٤	٧٧ ٧/٩
ص	**ر**	**ع**	**د**	**ي**	**ز**	**ف**	**ك**
٧٧ ١/٧	٧٦ ٤/٢١	٧٥	٧٠	٦٨ ٤/٧	٦٧ ١/٢	٦٦ ٢/٣	٦٠

وتستبان هذه الاعداد من المعادلات الآتية :

الشكل الاول	الشكل الثاني	الشكل الثالث
١) آ − ١/١٠ آ = ب	٥) آ − ١/٨ آ = ه	٩) آ − ١/٩ آ = ج
٢) ب − ١/٩ ب = ج	٦) ه − ١/١٠ ه = و	١٠) ح − ١/١٠ ح = ج
٣) ج − ١/٨ ج = د	٧) و − ١/٧ و = ز	١١) ج − ١/٧ ج = ي
٤) د − ١/٧ د = ك	٨) ز − ١/٩ ز = ك	١٢) ي − ١/٨ ي = ك

ومتابعة العمل الى الشكل الرابع والعشرين نحصل بالنتيجة على ما يلي :

١٣) آ − ١/٧ آ = س	٢٠) ع − ١/١٠ ع = ز	٢٧) س − ١/١٠ س = ص
١٤) س − ١/٨ س = ع	٢١) ب − ١/٨ ب = و	٢٨) ه − ١/٧ ه = ع
١٥) ع − ١/٩ ع = ف	٢٢) ص − ١/٩ ص = ي	٢٩) ص − ١/٨ ص = ز
١٦) ف − ١/١٠ ف = ك	٢٣) ق − ١/٧ ق = ف	٣٠) و − ١/٩ و = د
١٧) ب − ١/٧ ب = ص	٢٤) ح − ١/٨ ح = ق	٣١) ر − ١/١٠ ر = ي
١٨) ه − ١/٩ ه = ق	٢٥) ر − ١/٨ ر = ف	٣٢) ق − ١/١٠ ق = د
١٩) ح − ١/٧ ح = ر	٢٦) س − ١/٩ س = د	

ويتألف من ذلك ٢٤ شكلا متناسباً نثبتها كما يلي :

١) آ ب ج د ك	٩) آ ﻫ ع ف ك	١٧) آ ح ر ى ك
٢) آ ب و ز ك	١٠) آ ﻫ ع ز ك	١٨) آ ح ق د ك
٣) آ ب ص ى ك	١١) آ ﻫ و د ك	١٩) آ س ع ف ك
٤) آ ب ج ى ك	١٢) آ ﻫ ق ف ك	٢٠) آ س ر ف ك
٥) آ ب ص ز ك	١٣) آ ح ج ى ك	٢١) آ س ع ز ك
٦) آ ب و د ك	١٤) آ ح ج د ك	٢٢) آ س ر ى ك
٧) آ ﻫ و ز ك	١٥) آ ح ق ف ك	٢٣) آ س ص ى ك
٨) آ ﻫ ق ف ك	١٦) آ ح ر ف ك	٢٤) آ س ص ز ك

واذا عكسنا الطرفين وجعلنا السلسلة صاعدة من ك الى آ ، فان حلقات المعدل تمسي حسب القاعدة (١/٩ ١/٨ ١/٧ ١/٦) والاعداد تبقى كما هي ، والاشكال الاربعة والعشرون تقرأ من اليسار الى اليمين ، اي ان شكل ١ يمسي ك د ج ب آ ،وقس عليه .

مثال ثالث — كل عددين يساوي اصغرهما ٣٤٠٤٨/٢٠٨٠٦٥ من اكبرهما يمكن ان تقوم بينهما نسبة موسيقية نازلة حلقات معدلها (اجزاؤه) هكذا ٢٣/٣٩ ١٧/٥٥ ٤١/٩٧ وهي تأتي على ستة اشكال هذا احدها .

(٢٠٨٠٦٥ ٨٥٣٦٠ ٥٨٩٧٦ ٣٤٠٤٨)

وتقوم بين هذين العددين نسبة صاعدة مقابلة ، فتكون اجزاء معدلها حسب القاعدة ٢٣/١٦ ١٧/٣٨ ٤١/٥٦ وهي تأتي ايضـــا على ستة اشكال هذا احدها ، (٣٤٠٤٨ ٨٢٩٩٢ ١٤٣٧٥٤ ٢٠٨٠٦٥) فحاول ان تجد الاشكال الخمسة الاخرى صعودا او نزولا .

مثال رابع — كل عددين يساوي اصغرهما ١٢/٣٥ من اكبرهما ، يمكن ان تقوم بينهما نسبة موسيقية نازلة (٢/١١ ٣/١٤ ٧/١٥) او نسبة صاعدة (٧/٨ ٣/١١ ٢/٩) وكلٌ منهما تأتي على ستة اشكال صعوداً وستة نزولا كما عرفنا من تبادل الصور ، فحاول ان تجد الاعداد التي توافق حلقات هذه النسب على سبيل التمرين .

وقد سبق انه يمكن ان تقوم بين اي عددين سلاسل معدلات كثيرة ، وكل سلسلة نازلة تقابلها سلسلة صاعدة حسب القاعدة التي سبق اثباتها ، وتتبدل حلقات تلك السلاسل على ما عرفت ، فتتجاوز الصور المتولدة منها الالوف والملايين صعوداً او نزولا واليك امثلة قليلة عن بعض مجموعات من النسب الموسيقية التي يمكن قيامها بين عددين احدهما نصف الآخر ، اي نسبة احدهما الى الآخر كنسبة ١ — ٢ صعوداً او ٢ — ١ نزولا .

نزولا (من اليمين الى اليسار)	صعودا (من اليسار الى اليمين)
١) ٥/١١ ٤/٢٩ ٥/٢٤	١) ٥/١٦ ٤/٣٣ ٥/٢٩
٢) ١/١٧ ٩/٢٥ ٣/٢٢ ٢/٩	٢) ١/١٨ ٩/٣٤ ٣/٢٥ ٢/١١
٣) ١/١٥ ١/٧ ٢/١٣ ٥/١٦ ١/١٢	٣) ١/١٦ ١/٨ ٢/١٥ ٥/٢١ ١/١٣
٤) ١/١١ ١/١٠ ١/٩ ١/٦ ١/٨ ١/٧	٤) ١/١٢ ١/١١ ١/١٠ ١/٩ ١/٨ ١/٧

واليك امثلة أخرى للتورين تقوم بين الاعداد الآتية ، صعوداً :

بين ١ و ٣ — ١/٩ ١/٧ ١/٨ ١/٧ ١/٩ ١/٦ ١/٨ ١/٦ ٢/٢٥ .
« ١ و ٤ — ٦/٢٥ ٨/٣١ ٥/٣٩ ٧/٢٢ ١٣/١٢٨ ٣/٢٩ ٩/٤٧ ٤/٢١ .
« ٣ و ٧ — ١/١٨ ٥/٥٧ ٣/٢٥ ١٣/٦٢ ٤/١٧ ٣/١٤ .
« ٤ و ٩ — ١/٣٦ ١٧/١٣٩ ٢٤/١١٥ ٧/١٠٨ ٢٣/٨٥ ١٣/٧٢ .

ويقابل هذه الامثلة نزولا :

بين ٣ و ١ — ١/١٠ ١/٨ ١/٩ ١/٨ ١/١٠ ١/٧ ١/٩ ١/٧ ٢/٢٧ .
« ٤ و ١ — ٦/٣١ ٨/٣٩ ٥/٤٤ ٧/٢٩ ١٣/١٤١ ٣/٣٢ ٩/٥٦ ٤/٢٥ .
« ٧ و ٣ — ١/١٩ ٥/٦٢ ٣/٢٨ ١٣/٧٥ ٤/٢١ ٣/١٧ .
« ٩ و ٤ — ١/٢٧ ١٧/١٥٦ ٢٤/١٣٩ ٧/١١٥ ٢٣/١٠٨ ١٣/٨٥ .

ذيل لفائدة الموسيقيين

قاعدة : لاجل جمع اية نسبة موسيقية مع نسبة اخرى من الديوان . استخرج الكسر الباقي من الوتر لكل من النسبتين ، ويعبر دائماً عن الوتر برقم ١ ، ثم اضرب صورتي الكسرين الناتجين ببعضها وضع الحاصل صورة ، واضرب مخرجيهما كذلك وضع الحاصل مخرجاً ، وأخيرا اطرح الكسر

الناتج من واحد صحيح وحط الباقي بقدر الامكان ، فهو الجواب .

مثل أول - (١/٥ + ١/١٦ = ١/٤) لان ٤/٥ × ١٥/١٦ = ٦٠/٨٠ ثم ١/١ - ٦٠/٨٠ = ٢٠/٨٠ = ١/٤ .

مثل ثان - (٢/٧ + ٣/١٣ = ٤١/٩١) لان ٥/٧ × ١٠/١٣ = ٥٠/٩١ ثم ١/١ - ٥٠/٩١ = ٤١/٩١ وهو الجواب .

قاعدة : لأجل طرح اية نسبة موسيقية من نسبة أخرى في الديوان .

استخرج الكسر الباقي من الوتر لكل من النسبتين ، ويعبر دائماً عن الوتر برقم ١ ثم اضرب صورة باقي النسبة المطروح منها بمخرج باقي النسبة المطروحة وضع الحاصل صورة ، ثم اضرب مخرج باقي النسبة المطروح منها بصورة باقي النسبة المطروحة ، وضع الحاصل مخرجاً ، واخيرا اطرح الكسر الناتج من واحد صحيح وحط الباقي بقدر الامكان .

مثل اول - (١/٥ - ١/١٦ = ١١/٧٥) لان ٤/٥ × ١٥/١٦ = ٦٤/٧٥ = ١١/٧٥ .

مثل ثان - (٢/٧ - ٣/١٧ = ١٣/٩٨) لان ٥/٧ × ١٤/١٧ = ٨٥/٩٨ ثم ١/١ - ٨٥/٩٨ = ١٣/٩٨ .

ملاحظة - يتألف كل نغم على الغالب من ثماني درجات صوتية تربط بينها سلسلة موسيقية مؤلفة من ٧ حلقات ، نازلة وتريا ، وصاعدة اهتزازيا ، والنغم يتألف من بعدين بالاربع وبالخمس او بالعكس ، او من بعدين بالاربع مع بعد طنيني ايان كان مركزه معهما ، ويعتبر النغم ملائماً اي منسجما كلما كانت النسب التي يتألف منها شريفة اي بسيطة غير معقدة .

ويزداد صفاء النغم وانسجامه اذا كان مجموع الحلقتين الاولى والثانية في سلسلة نسبه يساوي نسبة شريفة كخمس او سدس او سبع الوتر ، وينبغي ان تظهر نسبة ربع الوتر او ثلثه او كلتاهما معا في سلسلة النغم .

واليك جدولا للنسب الشريفة التي يمكن ان ينقسم اليها كل بعد صوتي من ابعاد النغم .

١) ١/٢ الوتر = ١/٣ + ١/٤
٢) ١/٣ الوتر = ١/٥ + ١/٦ او ١/٤ + ١/٩
٣) ١/٤ الوتر = ١/٧ + ١/٨ او ١/٥ + ١/١٦ او ١/٦ + ١/١٠
٤) ١/٥ الوتر = ١/٧ + ١/١٥ او ١/٦ + ١/٢٥ او ١/٩ + ١/١٠
٥) ١/٦ الوتر = ١/٧ + ١/٣٦ او ١/٨ + ١/٢١ او ١/٩ + ١/١٦ او
١/١١ + ١/١٢
٦) ١/٧ الوتر = ١/٨ + ١/٤٩ او ١/٩ + ١/٢٨ او ١/١٠ مع ١/٢١ او
١/١٣ مع ١/١٤

٧) ١/٨ الوتر = ١/١٠ + ١/٣٦ او ١/١٢ مع ١/٢٢ او ١/١٥ مع ١/١٦
٨) ١/٩ الوتر = ١/١٥ + ١/٢١ او ١/١٧ مع ١/١٨ او ١/٢٧ مع ١/١٣
٩) ١/١٠ الوتر = ١/١٥ + ١/٢٨ او ١/١٦ مع ١/٢٥ او ١/٢٠ مع ١/١٩

وتجد في صفحة ٩٧ جدولا اخر بنسب البواقي الناتجة من طرح بعض الابعاد الصوتيةمن بعض ليستعان به عند اللزوم ، فانت تقول مثلاً (١/٢ – ١/٣ = ١/٤ او ١/٤ + ١/٣ الباقي = ١/٢ وهلم جرا .

ولا يخفى ان هذه الامثلة والسلاسل قطرة من بحر ، وليست كلها مستعملة في الموسيقى بل المستعمل قليل جدا كما سيجيء ، على اننا ما وضعناها الا بقصد تمرين القارىء وتمثيل فكرة في ذهنه ، ليرى كيف ان كل عددين مهما كان تناسبهما يمكن ان تقوم بينهما معدلات كثيرة من سلاسل النسب الموسيقية المختلفة ، يقل عدد حلقاتها او يكثر ، فتتعدد صورها تبعا لكثرة اجزاء معدلها كما عرفت ، ولايفسد تناسبها مهما تعددت اشكالها واختلفت مظاهرها ، وهكذا نجد بين الواحد والاثنين فقط ، الوف الالوف من صور النسب الموسيقية واشكالها المتباينة . فما قولك بسائر الاعداد على اختلاف تناسبها .

فعلى هذا الاساس تتضح نظرية تكوين موجودات السموات والارض من مادة واحدة على نسبة موسيقية كما ارتأى الاقدمون ، فسبحان العليم الحكيم الذي ابدع كل الاشياء من القدرة واقام بينها نسبا ثابتة ، وبدل اشكالها تبديلا ، ثم « خلق الانسان وعلمه البيان ، وما أوتيتم من العلم الا قليلا » .

(جدول البواقي من طرح بعض الابعاد الصوتية)

١/٤ = ١/٣ - ١/٢	١/١٦ = ١/٥ - ١/٤	١/٢٥ = ١/٦ - ١/٥
١/٣ = ١/٤ - ١/٢	١/١٠ = ١/٦ - ١/٤	١/١٥ = ١/٧ - ١/٥
٣/٨ = ١/٥ - ١/٢	١/٨ = ١/٧ - ١/٤	٣/٣٥ = ١/٨ - ١/٥
٢/٥ = ١/٦ - ١/٢	١/٧ = ١/٨ - ١/٤	١/١٠ = ١/٩ - ١/٥
٥/١٢ = ١/٧ - ١/٢	٥/٣٢ = ١/٩ - ١/٤	١/٩ = ١/١٠ - ١/٥
٣/٧ = ١/٨ - ١/٢	١/٦ = ١/١٠ - ١/٤	٧/٥٥ = ١/١٢ - ١/٥
٧/١٦ = ١/٩ - ١/٢	٧/٤٠ = ١/١١ - ١/٤	١١/٧٥ = ١/١٦ - ١/٥
٤/٩ = ١/١٠ - ١/٢	٢/١١ = ١/١٢ - ١/٤	١/٧ = ١/١٥ - ١/٥
١/٩ = ١/٤ - ١/٣	٣/١٦ = ١/١٣ - ١/٤	١/٣٦ = ١/٧ - ١/٦
١/٦ = ١/٥ - ١/٣	٥/٢٦ = ١/١٤ - ١/٤	١/٢١ = ١/٨ - ١/٦
١/٥ = ١/٦ - ١/٣	١١/٥٦ = ١/١٥ - ١/٤	١/١٦ = ١/٩ - ١/٦
٢/٩ = ١/٧ - ١/٣	١/٥ = ١/١٦ - ١/٤	٢/٢٧ = ١/١٠ - ١/٦
٥/٢١ = ١/٨ - ١/٣	١٧/٨١ = ١٣/٢٥٦ - ١/٤	١/١١ = ١/١٢ - ١/٦
١/٤ = ١/٩ - ١/٣	١٧/٨٠ = ١/٢١ - ١/٤	١/٨ = ١/٢١ - ١/٦
٧/٢٧ = ١/١٠ - ١/٣	٣/١٤ = ١/٢٢ - ١/٤	١/٢٨ = ١/٩ - ١/٧
٢/٧ = ١/١٥ - ١/٣	٢/٩ = ١/٢٨ - ١/٤	١/٢١ = ١/١٠ - ١/٧
٣/١٠ = ١/٢١ - ١/٣	٨/٣٥ = ١/٣٦ - ١/٤	١/١٤ = ١/١٣ - ١/٧

القسم الثالث

السلالم الموسيقية



تمهيد بحث السلالم الموسيقية

هذه بعض المحاولات التي قام بها علماء الموسيقى منذ القديم ، بقصد تقسيم المسافة بين درجتي القرار والجواب الى اجزاء صوتية للتعبير عن ابعاد الانغام ، فيستعاض بها عن أرقام النسب ، تسهيلاً لمعرفة الاصوات وكتابة الالحان على الموسيقيين ، فبدراسة هذا البحث يدرك القارىء مبلغ العناء الذي بذله الكثيرون في هذا السبيل ، ويتضح له فضل السلم العربي عندما يرى الفرق بينه وبين كل سلم آخر ، اذ بضدها تتميز الاشياء ، وحينئذ يشعر براحة فكرية ، ويبتعد عن عقيدة واقتناع كل ما جاء به غير العرب من الآراء .

والسلم اجزاء صوتية يعلو بعضها بعضا ، فنقسمه الى درجات رئيسية وفرعية ، كل منها تحتل مركزاً خاصا بها ، وبذلك يتميز كل سلم عن غيره ، والدرجات الرئيسية ست ماعدا درجتي القرار والجواب اللتين تعتبران دائماً بحكم الدرجة الواحدة ، لان درجة الجواب في سلم ما ، هي قرار للسلم التالي ، الذي يماثل ما قبله في ترتيب الدرجات ، الا انه احدّ منه كما عرفت ، ومراكز الدرجات الرئيسية تتقارب بين السلالم ، اما الدرجات الفرعية فانها تتعدد وتختلف نظام ترتيبها في كل سلم . وينبغي ان تستند هندسة السلم على برهان مقنع كما سترى .

وقد عرفنا ان الابعاد الكائنة بين كل درجة تستلزم وجود وحدة صوتية تجمع بينها ، وهذه الوحدة قد تكون صغيرة كالكوما او اصغر كالذرات ، وبالنسبة الى كثرة او قلة عدد الاجزاء بين كل درجة واخرى ، يكون بعدها عما يجاورها كبيراً أو صغيراً .

والابعاد الصوتية مرتبة في اكثر السلالم على نسب تجعل فيما بينها ائتلافا . فان تعقدت هذه النسب او تحرّفت جاءت اصوات الدرجات ناشزة بالنسبة لبعضها ، اما اذا حلّت مجموعة نسب مكان مجموعة أخرى ، (راجع قسمة الجناح) فلا يمكن ان تسبب ما يسمى نشازاً ، بل تحدث تنويعاً نغمياً ويعبر عن ذلك في السلم بعلامات التحويل .

ومهما كان احد الاصوات غريباً تلقاء ما ألفته آذان بعض الناس ، فانه يأتلف مع صوت آخر غريب مثله ، فكل صوت لطيف بحد ذاته ، ولذلك كان النشاز فقدان التناسب بين الاصوات ، ومن هنا نشأ اختلاف تقسيم السلالم الموسيقية ، لان الامة التي اعتادت سماع اصوات قامت بينها نسب ما ، قد لاتطرب من سماع اصوات ألفت بينها نسب غيرها ، وان طربت بها امم أخرى ، ومع الزمن تستحكم كل مجموعة من الاصوات في آذان الامة او البيئة التي استساغتها ، فيمسي استبدالها بغيرها امراً عسيراً ، وهكذا يرسخ كل سلم موسيقي في آذان من اعتادوا عليه ، فيتشبثون بأصواته ولو ثبت لهم وجود أفضل منها ، اذ انهم لايستطيعون بسهولة ان يغيّروها ولو أقروا بطلاوة الاصوات عند الامم الأخرى .

وقد يظن البعض ان ذلك التشبث ضرب من العناد والانانية ، ولكن العادة مستحكمة فلا يمكن اقتلاعها الا بجهد عظيم وارادة قوية ، واحسن طريقة لانتزاع اصوات راسخة في الآذان هي استعمال اصوات اكثر طلاوة ، والتساهل بالاستماع لموسيقى اية أمة شرط ان تكون اصواتها متناسبة . ومع الزمن تعمل سنة تنازع البقاء ، فيزول الفاسد ويبقى الانسب .

ولكي يتمكن الكثيرون من فهم هذا الموضوع كما ينبغي ، نشبه الاصوات الموسيقية التي الفتها آذان فئة من الناس بحروف لغتهم ، ولو تباين التلفظ بها في كل مقاطعة عما هو عليه في غيرها ، والعرب في طليعة الشعوب التي تعددت لهجاتها باختلاف التلفظ ببعض الحروف ، فمن المغرب الاقصى الى حدود الهند نسمع اللهجات المغربية والمصرية والسورية والعراقية والحجازية وغيرها ، وفي سوريا وحدها عدة لهجات منشؤها اعتياد كل بيئة على تغيير مخرج احد الحروف ولو خالف بذلك وضعه الاصلي ، فالبعض يلفظون الجيم كياً ، وغيرهم يلفظ الكاف كالشين ، والقاف كالهمزة وقد يتناول هذا التحريف الحروف الصوتية ذاتها ، فالبعض يلفظ الالف ممزوجة بصوت الواو ، وبعضهم يمزجها بصوت الياء الى غير ذلك مما يطول شرحه ، ولكن هذا التباين لا يعطي المخالفين حقا مكتسباً بالشذوذ ، لان الرجوع الى الصواب فضيلة ، واذا صح هذا القول في الحروف التي هي اصطلاحات بشرية ، فلكم يكون الشذوذ

قبيحاً اذا استهدف تناسب الاصوات الذي هو نظام طبيعي لا يختلف عن تناسب الالوان ؟ .

ولو ترك الحبل على الغارب لامعنت تلك البيئات في تباين لهجاتها ، حتى يصبح التفاهم بينها عسيراً ، ولكن وجود العربية الفصحى يمنع ذلك ، فهي الرابطة المتينة التي تجمع كل بني العرب ، وهي الضامن الاعظم لتفاهمهم ، فالنطق بالفصحى في مصر كما هو في العراق او في أي صقع آخر من المعمورة ، واذا شبهنا هذه اللهجات المتعددة بالموسيقات المختلفة التي عرفها العرب على تنائي أقطارهم ، ادركنا مسيس الحاجة الى اقرار الاصوات الموسيقية الفصحى والتمشي على نظامها في جميع البلاد الناطقة بالعربية ، فيصبح انشاد الشعر باللغة الفصحى حسب اصوات سلم فصيح ، رابطة فنية تزيد في جمع شمل العرب ، لاننا في الشرق والفصحى بنو رحم ، وفي النطق والانشاد اخوان ؛ هذه هي منية كل عربي مخلص يفهم اهمية ائتلاف الاصوات واتفاق النطق في بناء الكيان العام ، لذلك يجب ان نشيد بالجهد الذي بذله مؤتمر القاهرة في سبيل هذه الغاية وان لم يتوصل الى اقرار السلم العربي .

وقد صرح اقطاب ذلك المؤتمر ان الباب مفتوح امام الباحثين ، وان هذا البحث هو اهم الابحاث في الموسيقى ؛ ولم يكونوا مغالين فيما ذهبوا اليه ، لان نسب اصوات السلم العربي هي المقياس الصحيح والمحك الدقيق لمعرفة صحة الانغام التي يتداولها العرب على اختلاف اقطارهم ؛ لذلك كان ضياعها السبب المباشر في تحريف الاصوات التي الفتها آذان كل فئة منهم ، فأدى الى البلبلة الموسيقية القائمة بيننا في هذا العصر ، على اننا نصرح بمزيد السرور ، ان اكثر الاصوات التي تتركب منها انغامنا المشهورة يقارب او يماثل ما شخصته هندسة السلم العربي ، الذي كان ولا يزال ادق واسهل تقسيم موسيقي عرفه البشر ، فاذا خالفت بعض الاصوات هذا التحديد وجب الرجوع الى سلسلة نسب النغم للتحقيق عن اصالة اصواته .

ولقد ظن البعض ان عملية تقسيم السلم وتعيين مراكز الاصوات امر هين بسيط ، فراحوا يقسمونه الى ارباع صوتية متساوية ، مدعين ان هذا العمل يسهّل الفن على الراغبين ، في عصر يسمونه فجر النهضة الموسيقية

الحديثة ؟ لذلك تراهم مندفعين في التبشير بهذا الرأي ، مقتدين بما فعله الافرنج قبلهم ، وهناك قوم رفضوا هذا التعديل واتكلوا على صفاء آذانهم في تعيين مراكز الاصوات ، فقسموا السلم الى درجات مبعثرة لاتقوم بينها نسب صحيحة ، فكان عملهم اسوأ ممن قسموه الى درجات متساوية . ولا يخفى ان كل حل يقترب من الكمال بقدر مافيه من دقة التناسب وجمال النظام ، ويبتعد عنه بقدر ابتعاده عن تلك الدقة وذلك الجمال ، إذن وجب علينا ان ننبه اولئك الذين لايقيمون وزنا للتناسب الموسيقي بين الاصوات ، الى الجناية التي يرتكبونها ضد موسيقاهم ، فنوجه اليهم هذا النداء طالبين ان يتأملوا ويتمعنوا به ، ثم يستوحي كل واحد من وجدانه الرأي الصواب ، فما نحن ممن يتشبث بالفاسد ، ولا نحن ممن ينصر ضلالا ، ولكن الحق أولى بأن يقال .

نعم ان اصوات السلم الموسيقي كالحروف التي تتألف منها لغة اهله ، ولا فرق بين الاصوات ومخارج الحروف الا بان الاولى تخرج رأساً من الحنجرة ولا تتميز عن بعضها الا بتفاوت عدد الاهتزازات ، بينما الحروف تمتاز باشتراك الحلق او اللسان او الشفتين في اخراجها ، فالحاء مثلا حرف حلقي بينما الباء حرف شفوي والراء حرف لسان ، وواضح ان وجه الشبه بين الاصوات الموسيقية ومخارج الحروف يتجلى في امرين ، اولهما - الائتلاف والتنافر ، كما هو الحال في كلمتي امل وجشع ، او مستحضرات ومستشزرات ، وسيأتي الكلام عن اتفاق الاصوات وتنافرها في بحث خاص . ثانيهما - التباعد والتقارب وهو موضوعنا الآن ، ففي اللغة حروف مخارجها متباعدة كالكاف والميم مثلا ، فتشبه البعد بين الراست والدوكاه من السلم الموسيقي ، وفيها ايضا حروف متقاربة المخارج كالسين والصاد ، وهذا يشبه البعد الصوتي بين درجتي (ج - د) في السلم العربي . ولا تقتصر هذه الظاهرة على اللغة العربية وحدها بل تتعداها الى سائر اللغات ، ففيها حروف يلفظ بعضها مخففا احيانا ، ومفخما احيانا أخرى ، حتى تظنه حرفاً آخر مقاربا ، فتقول بالافرنسية Danse , Danger بمخرج الضاد العربية و Dame , Date بمخرج الدال وقس عليه ~~على ذلك~~ ، لذلك نشبه الاصوات المتقاربة بالحروف العربية المتقاربة لان لكل منها مخرجا خاصا ، ولانها تضم مجموعات كثيرة من الحروف المتقاربة يبلغ عددها نصف عدد الحروف العربية الساكنة وهي هذه :

١) الهمزة ، الهاء ، الحاء ، مثالها : اوّل ، هوّل ، حوّل .

٢) الثاء ، السين ، الصاد ، « ثار ، سار ، صار .

٣) الذال ، الظاء ، الزاي ، « ذلّ ، ظلّ ، زلّ .

٤) التاء ، الطاء ، الدال ، الضاد « ترّ ، طرّ ، درّ ، ضرّ ، وهلم جرا .

فنحن العرب ندرك الفرق القليل بين كل حرف وآخر ، ولكن لو كلفنا اجنبيا ان يتلفظ بهذه الكلمات ، لوجدناه يخلط بين مخارج حروف كل مجموعة ، لان لسانه لم يستقم عليها ، كما ان اذنه تعجز عن التمييز بينها اثناء الكلام فيظنها واحدة لضآلة الفرق ، وهذا يحاكي تماما تقارب الاصوات الموسيقية ، كما هو الحال بين سيكاه البياتي وسيكاه الراست مثلا ، او بين كردي الحجاز وكردي النهاوند الخ . . فاذا قام بعض الجهلة مقترحين ادغام هذه الحروف المتقاربة وتوحيدها ، اشبهوا الاجنبي الذي يعجز عن تمييز مخارج الحروف العربية ، فلا يدرك أهميتها ولو كررها كثيراً من المرات .

وبديهي ان البلاد العربية تجتاز الآن عهد نهضة ثقافية اجتماعية ، وسياسية اقتصادية ، وكل منا يشعر بضرورة تعزيز اللغة والعمل على انتشارها ، ليسهل على ابنائنا تناولها وتعليمها ، وليسهل على الاجانب التوفر عليها ، لاننا اذا اردنا ازدهار لغتنا وحفظ كرامتها ، وجب ان نسعى حتى يكاتبنا ويخاطبنا بها ، كل من له علاقة بنا ، كما تفعل الامم الحية ؛ فاذا تصفحتَ كل ما كتب في هذا الموضوع الهام ، لم تجد احداً من فقهاء اللغة ولا من المتفيهقين اقترح او خطر له ببال ، ان يطلب توحيد الحروف المتقاربة ، بادغام مخارجها المتشابهة في مخرج واحد ، كأن نوحّد المجموعة الثانية مثلا بكلمة « سار » بدلا عن ثار وصار ، وقس عليه حروف المجموعات الاخرى ؛ نعم لم يجسر احد ان يتقدم برأي كهذا لتسهيل اللغة ، لانه فاسد يهدمها من اساسها ، فضياع حرف واحد منها قد يؤدي الى فقدان عشر مفرداتها وتشويش صحيح لهجتها ، فما رأيك اذن ان وحّدنا أربع مجموعات ببضعة حروف ؟ لذلك نتساءل باستغراب شديد : كيف يسوغ لبعض المنتمين الى الموسيقى العربية ، ممن يحتلون المراكز الفنية الكبرى ، ويتقاضون الرواتب للمحافظة على تراث

العرب واغانيه ، ان يدعوا « اقتراحا تسهيلياً » لايختلف عن توحيد مخارج الحروف ؟ فكلنا يعلم ان هذا العمل ليس على شيء من الطلاوة والانسجام ، بل هو مضيعة لاصوات الموسيقى العربية وتشويه مابعده تشويه لجمال انغامها .

فانت ترى ان تزييف اقتراح تعديل السلم العربي ، واقامة الدليل على ضرره ، من اعظم واجبات العاملين على نهضة موسيقانا ، لان المحافظة على اصواتها فرض عين على ابنائنا ، لا تقل خطورته الفنية عن المحافظة على مخارج الحروف وصحة النطق بها ، وبما ان الذين يقترحون السير على سلم معدل مقسوم الى ٢٤ جزءاً صوتيا متساويا ، انما يهدمون اركان الفن العربي دون ان يتفهموه ، ويذمون هندسة سلمه قبل ان يعرفوه ، ذلك السلم الذي صدق فيه قول المتنبي .

« ومني استفاد الناس كل غريبة   فجازوا بترك الذم ان لم يكن حمد »

وبما ان مقترحات كهذه لا تدل الا على جهل اصحابها ، وعدم لياقتهم للدفاع عن موسيقانا وحفظها من الضياع ، وبما ان اناساً كهؤلاء هم اعداء للفن العربي في ثياب الاصدقاء ، وهم وايم الحق اشد ضرراً عليه من الاعداء الذين يريدون دكه من اساسه وطمس معالمه ، كي لايظل شاهدا عدلا على الجريمة التي ارتكبها أصحاب التعديل الغربيون ، بحق الموسيقي ، وبما ان الشاعر يقول :

« لا يبلغ الاعداء من جاهل   ما يبلغ الجاهل من نفسه »

وبما ان لغة المرء وفن بلاده قطعة من روحه . . . .

فلهذه الاسباب نرجو من الباحثين الموسيقيين والشعراء والكتاب والادباء ، ان يهبّوا الى مناهضة تلك الآراء التي تشبه الجراثيم العابثة في هيكل الفن ، قبل ان تتقوّى فتقضي على تراث العرب الموسيقي من اساسه .

ولا يخفى ان المواد التي لاينضب معينها ، كمواد الموسيقى العربية ، هي التي تسهل امام الملحن البارع طريق الابداع ، فمن الخير اذن للموسيقى العالمية ايجاد المواد المتنوعة ، اذ عليها يتوقف اظهار الفكرة الفنية على احسن حال ، ولا يتم ذلك الا باقرار السلم العربي .

ويستدعي استكمال البحث ان نتعرض للحجج الواهية التي يستند اليها دعاة تقسيم السلم الى ٢٤ ربعاً متساويا ، لان تفنيد توهاتهم لا يدع لهم مجالا

لتضليل البسطاء ، فتتخلص حينئذ الموسيقى العربية وسلمها الثمين من المشاغبين .

أولا ـ يدعون اننا في فجر نهضة مباركة تهدف الى تسهيل الفن وتبسيط مشاكله امام الراغبين ، فهذا لا يستوجب مس الاسس التي ترتكز عليها موسيقانا ، إذ هناك نواح عديدة تحتاج الى التشذيب والتهذيب والتبسيط والتسهيل ، لا بل تستلزم الهدم حتى يتسنى تشييد الجديد مكانها ، كتغيير اسماء الدرجات الاساسية والفرعية في السلم ، وتبديل اسماء الانغام واساليب تركيبها والسير بها ، وتسهيل تصويرها بقاعـــدة عامة ، وتنظيم الكتابة والاصطلاحات بحيث توافق حاجة موسيقانا من كل الوجوه ، وتبسيط الموازين وغير ذلك من الامور التي تسهل الفن على الراغبين دون اضرار بجوهره ، اما هدم التناسب بين الاصوات دون استناد الى قاعدة او برهان ، فضرب من الهذيان ، لايقبله من يفهم الموسيقى العربية حق الفهم ، وبفرض زوال هذا الفارق ، تلتبس موسيقانا واصواتها بالموسيقى الافرنجية ، فاذا جاز الاستغناء عن نصف حروف لغتنا ، يجوز الاستغناء عن الاصوات التي تؤلف انغامنا .

ثانياً ـ يدعون ان الافرنج سبقونا الى قبول نظرية السلم المعدل ذي الانصاف المتساوية ، فنحن سنكون اكثر دقة منهم بقبولنا السلم ذا الارباع ؛ وقد غاب عن اولئك الهازلين ان الانصاف التي شوهت درجات السلم الطبيعي لا تختلف عن الارباع التي ستشوه كل سلسلة موسيقية أخرى . ولا يخفى ان تكثير المراكز الصوتية دون ان يقوم بينها تجاذب وائتلاف امر لافائـدة منه ، وان التعديل اذا فاق ربع كوما كما سترى ، يقلقل الاصوات عن مراكزها ويفقدها الطلاوة والانسجام ؛ زد على ذلك ان تعديل السلم ليس شرطاً واجب الاقتباس ، فالافرنج انفسهم قبلوا السلم المعدل مرغمين ، ولا يزال الحساسون بينهم يندبون سوء حظ موسيقاهم ، ويأسفون للمصيبة التي داهمتها بتعديل السلم ، لا بل تراهم يعملون على الرجوع الى الاصوات ذات النسب ، ويصرحون في كل مناقشة بان استعمال الدرجات المعدلة لا يسري الا على الآلات ذات الاصوات الثابتة ، اما اذا كان العمل على آلات وترية ، كالتي نستعملها في الشرق ، فان المحـــافظة على درجات السلم الطبيعي امر مرغوب فيه ، فهل تدفعنا الغيرة والتقليد الاعمى الى القاء موسيقانا في ظلال

وادي الموت ، باتباعنا خطأ سبر غيرنا غوره وادرك ثره ؟ مع العلم بان في موسيقانا سلالم طبيعية عديدة لا سلماً واحداً ، سيقضى عليها كلها في لجة التعديل !

ثالثاً - يدعون ان تأليف الاتفاقات (اكورد) يتطلب سلما معدلا ، فهذا خطأ مبين ، لان عاطفة الائتلاف انما تتجلى في الاصوات ذات النسب ، فاتفاقها حقيقة طبيعية ثابتة ، اما اصوات السلم المعدل فلا تأتلف الا بصورة تقريبية مشوهة ، هي اشبه برمز ظلي لتلك الحقيقة الناصعة ، وما دام كل عازف في الجوقة يقوم بأداء قسط معين من درجات الاتفاق ، فلا شك بان مجموعة من الآلات الوترية بين كبيرة وصغيرة يمكن ان تؤدي ادق الاتفاقات كما كان يفعل قدماء العرب .

رابعاً - يدعون ان الآلات ذات الاصوات الثابتة كالبيان ، تقتضي وجود سلم ضيق جهد المستطاع ، ولكن يجب ان نضع نصب اعيننا ان الآلات خادمة للموسيقى ، فيجب ان تطاوعها وتتكيف حسب مقتضياتها ، وليس الامر بالعكس فنعمد الى تحريف الاصوات حسب استطاعة تلك الآلات ، اذ يمكننا ان نستغني عن الآلات الثابتة كلها ، قبل ان نتنازل عن حرف واحد من اصوات موسيقانا ، اما اذا اردنا استعمال تلك الآلات على ما هي عليه ، كي لا نحرم من التلذذ باصواتها القوية ، فاننا نستطيع ذلك بايجاد عدة بيانات في استوديو الاذاعة ، كل منها مضبوط على نغم معين ، كما هي الحال في النايات المتعددة ، فبهذه الطريقة التي لاتستوجب اختراع بيان جديد خاص بالموسيقى العربية ، يمكن ان نؤمن الوصول الى الهدف المنشود ، دون ان تمسي موسيقانا عبد رق للآلات الثابتة ، ونحن الآن في عصر الراديو والشريط المسجل والاسطوانات ، فبوسع اجواقنا ان تجهز قطعها ويسمعها الناس ، دون ان يضطر كل فرد لامتلاك بيان عربي ، وقد توجد هندسة أخرى يبتكرها الصناع الماهرون للبيان ، متى فهموا اسرار موسيقانا ، فان لم توجد تلك الطرق في هذا الجيل ، فلنترك اخراجها عملياً للاجيال المقبلة ، ذلك افضل والبق من التلاعب بأصوات سلمنا الموسيقي بالتعديل ، والقاعدة الفقهية « يختار اهون الشرين » وقد قال المرحوم رؤوف يكتا بك في نقده اعمال مؤتمر القاهرة ما تعريبه « ان اصدقاءنا الاوروبيين قد برعوا كل البراعة في ايراد السفسطة ،

يستروبها بالثوب الفضفاض من الادلة الخادعة ، ويبذلون ما في وسعهم لاقناعك بوجهة نظرهم بانواع من الاوهام يطلونها بطلاء الحقائق ، حتى تعتقد الصواب فيما هو الخطأ ، اما انا فبعكس دعواهم لا أجد مانعا من قبول آلة البيان بين آلات تعزف الموسيقى العربية ، شرط ان تكون اوتاره مسواة على شكل يؤدي الانغام بالدقة التي نسمعها من حناجر اكابر المغنين ، او من عازفين على العود او القانون » . اه .

خامساً - يدعون ضرورة ايجاد سلم معدل لتسهيل اعمال التصوير الموسيقي ، وقد غاب عنهم ان هذا العمل لا يستوجب تعديل السلم . ومن الادلة ان العازفين الشرقيين ، وجلهم يجهل النوطة والعلوم الفنية ، يصورون الانغام عن طريق السماع تصويراً يقارب الحقيقة ، ولا يجدون صعوبة مع ضياع علم الطبقة !

وفاتهم ايضـــا ان العبرة بالجوهر دون العرض ، وان بيان المستقبل وسائر آلاته ، لن تكون كالماضي اوتاراً ومضارب ، بل انواراً واشارات .

ومع ذلك فاننا سنرد دعواهم من الوجهة العلمية ، ونضع طريقة جديدة سهلة لتصوير الانغام ، يستطيع كل فرد ، مهما كانت معلوماته ، ان يتفهمها ويستعملها بلا عناء ، وفي هذا بلاغ شاف لقوم يتبصرون .

السلم (الدياغرام) الفيثاغوري

مهما تعددت تقسيمات السلالم ، واختلفت نسب الانغام ، فلا بد من وجود سلم مقياسي ، تتبين بالنسبة اليه الفوارق الصوتية بين درجات اي سلم او نغم كان .

وقد كان سلم فيثاغورس قائماً بهذه المهمة ، حتى جاء العرب فأضافوا على درجاته السبع الرئيسية عشراً فرعية ، لتسهيل الدلالة على انواع الابعاد الموسيقية ، ولتقليل عدد علامات التحويل التي يستلزمها التعبير عن سائر نسب الانغام ، فيما لو اقتصرنا على درجات الدياغرام ، وميزة هذا السلم انه يتألف من خمسة ابعاد طنينية نسبة كل منهـــا ١/٩ الوتر ، ومن بعدين كل منهما بقية

نسبتها ٢٥٦/١٣ من الوتر ، فابعاده اذن نوعان فقط ، اما علته فهي عدم امكان التعبير به عن الانغام الملائمة ، الا باستعمال كمية كبيرة من علامات التحويل ، لان اوتاده لاتستند على نسب شريفة خلا الثلث والربع ، فالانغام المؤلفة من درجاته ليست صافية كما سترى ، نظراً لوجود نسبة معقدة في كل من جناحي السلم ، تبرهن على ان تقسيمها ليس ملائماً . ويلوح لنا ان منظم هذا الذياغرام قصد به ايضاح الابعاد السبعة بين الدرجات الرئيسية ، وتقرير هندستها بطريقة سهلة ، ولم يفرض قط الاكتفاء بأصوات درجاته والاستغناء عن غيرها من الاصوات الموسيقية ، والدليل على ذلك ان السلم اليوناني ذا الكومات ، لايزال مستعملا في تركيب الانغام الحالية خلافا لمنطوق ذياغرام فيثاغورس ، الذي كان في عهده البعيد مصدر تركيب الانغام القديمة .

ويستنتج من محاولات القدماء ان الكثيرين قسموا السلم الى ابعاد صوتية متساوية (كومات) على نحو ما شرحناه في بحث الوحدة الصوتية ، لان القسم الباقي من وتر طوله واحد صحيح ، يساوي بعد طرح خمسة ابعاد طنينية ٠،٥٥٤٩ من ذلك الوتر ، ولما كان جواب المطلق يقع عند ٠،٥٠٠٠ كان الباقي من الوتر حتى بلوغ جوابه يساوي ٠،٠٥٤٩ وبما ان اخذ بعد طنيني سادس على وتر كهذا ، يستغرق ٠،٠٦١٧ لذلك اعتبروا الصوت السادس ٦١٧/٥٤٩ من البعد الطنيني اي نحو ٩/١٠ تقريباً ، ومن هنا نشأ تقسيم السلم الى ٥٩ كوما كل منها تساوي ١/١٠ الطنيني صوتيا ؛ ويبدو ان المعارضين لم يعتبروا الصوت السادس كذلك ، لانه يتجاوز نصف الوتر بمقدار ٦٨ عشر ميلمتر التي تساوي ١٣٦ على وتر طوله متر ، (راجع بحث الوحدة الصوتية) لذلك اعتبروه مساويا ٥٤٩/٤٨١ من البعد الطنيني ، بطرح ٦٨ من الصورة ومن المخرج ، وهذا = نحو ٧/٨ تقريباً ، ومن هنا نشأ تقسيم السلم الى ٤٧ كوما كل منها تساوي ١/٨ الطنيني صوتيا .

والآن نشرح رسم الذياغرام فنقول : ان عمود الارقام الاول هو نسب اصوات درجاته على وتر طوله ٩٢١٦ كما اصطلح القدماء ، فيكون الصوت الاول فوق القرار عند ٨١٩٢ ، والأوسط الذي يبعد عما قبله بنسبة ٢٥٦/١٣ عند ٧٧٧٦ وهلم جرا الى الجواب ؛ اما عمود الأرقام الثاني فقد بينا فيه هذه النسب على اعتبار طول الوتر متراً واحداً ، اما العمود

رسم الذياغرام الفيثاغوري مع أسماء درجاته ونسبها الوترية

النسب القديمة	النسب على وتر طوله عشرة	ب	ج عود	د	ه	الأسماء باليونانية	وبالعربية
٢٣٠٤	٢٥٠٠	لا	كه	ته	ج حسيني	نيتي ايبر ڤولِه يُن	الحادة المشتركة
٢٥٩٢	٢٨١٣	صول	ذي	تو	ج نوى	ايبرڤولِه يُن ذياتونُس	حادة الحادات
٢٩١٦	٣١٦٤	فا	غا	تي	ج جهاركاه	تريتي ايبر ڤولِه يُن	واسطة الحادات
٣٠٧٢	٣٣٣٣	مي	ڤو	تا	ج سيكاه	نيتي ديازيغمِه نُن	ثقيلة الحادات
٣٤٥٦	٣٧٥٠	رِه	پا	تو	محير	ديازيغمِه نن ذياتونُس	حادة المنفصلات
٣٨٨٨	٤٢١٩	دو	ني	تي	كردان	تريتي ديازيغمِه نُن [1]	واسطة المنفصلات
٤٠٩٦	٤٤٤٤	سي	ظو	تا	أوج	پارامِه سُس	ثقيلة المنفصلات
٤٣٧٤	٤٧٤٦	سي♭			عجم	تريتي سينيمِه نُن	فاصلة وسطى
٤٦٠٨	٥٠٠٠	لا	كه	ته	حسيني	مِه سي (انديفونيا)	الوسطى المشتركة
٥١٨٤	٥٦٢٥	صول	ذي	تو	نوى	مِه سُن ذياتونُس	حادة الأوساط
٥٨٣٢	٦٣٢٨	فا	غا	تي	جهاركاه	پاريپاتي مِه سُن	واسطة الأوساط
٦١٤٤	٦٦٦٧	مي	ڤو	تا	سيكاه	ايپاتي مِه سُن	ثقيلة الأوساط
٦٩١٢	٧٥٠٠	رِه	پا	تو	دوكاه	ايپاتي ذياتونُس	حادة الرئيسات
٧٧٧٦	٨٤٣٨	دو	ني	تي	راست	پاريپاتي ايپاتُن	واسطة الرئيسات
٨١٩٢	٨٨٨٩	سي	ظو	تا	عراق	ايپاتي ايپاتُن	ثقيلة الرئيسات
٩٢١٦	١٠٠٠٠	لا	كه	تِه	عشيران	پروزلامڤانومِه نُس	ثقيلة المفروضات

(١) اذا ابتدأ الجناح الثالث من (ذي) تسمى (ني) حينئذ (سينِمِه نُن ذياتونس) .

[illegible]

[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]

[illegible]

(ب) ففيه الاسماء الافرنجية التي تقابل درجات الذياغرام المثبت في عمود (ج) مع الاسماء اليونانية الحالية ، **بصرف النظر عن نسبها التي لا توافق نسبه ؛** ثم انك تجـــد في عمود (د) الاسماء القديمة لدرجات الذياغرام ، وفي عمود (ه) مايقابلها بالاصطلاح الشرقي ، **بصرف النظر ايضاً عن توافق النسب .**

وترى الى جانب كل درجة لقبها القديم باليونانية مع ترجمته بالعربية حسبما ارتأى الفارابي وهـــذا يقابل قولنا اليوم : القرار الاوسط الخ ؛ والرسم مؤلف من ديوانين موسيقيين وضعناهما لسببين ، اولهما : لان القاب درجات الديوان الجوابي باليونانية تختلف عن القراري ، وثانيهما : لكي نبين الاجنحة الخمسة في الديوانين كما رتبها القدماء ، ولو ان كلا منها يتألف من جناحين ، تتوسطهما الليما ، ويعقبهما الفاصل الطنيني .

ويدعى الجناح الاول عند القدماء ايباتن ، والثاني مه سن ، والرابع ديازيغمه نن ، والخامس ايبرفولهين ، اما الجناح الثالث ويدعى سيني مه نن ، فيؤخذ من الديوانين ، وهو يبتدىء من درجة ذي وينتهي عند ني ، ولا تود فية درجة ظو ، بل ظوبيمول ، كما هو واضح في الرسم ، وذلك مجاراة لسائر الاجنحة التي تتوسط فيها الليما بين الطنينين ، وفي هذه الحال فقط يكون لقب درجة ني ، سيني مه نون ذياتونس .

اما اذا اعتبرنا الجناح الرابع (ديازيغمه نن) مبتدئاً من المنتصف (مابي) اي من درجة كه الجوابية ، فان درجة ظوبيمول تعتبر ملغاة ، ويكون لقب درجة ني ، في هذه الحال ، تريتي ديازيغمه نن ؛ وعسى ان نكون قد فكنا بهذا الشرح من ازالة الالتباس الذي عاناه كل من حاول فهم هـذه الالقاب والدرجات حسبما جاءت في كتب الاقدمين .

واذ قد عرفنا ان الليما تخرج بحبس ١٣/٢٥٦ من الوتر اي باطلاق ٢٤٣/٢٥٦ فتكون نسبة اي وتر مطلق الى الذي يعطي صوت الليما التالية ٢٥٦/٢٤٣ ، وبما ان البعد الطنيني يساوي ليمتين وفضلة صغيرة هي الكوما الفيثاغورية ، فيمكنك استخراج نسبتها الوترية هكذا : (٢٤٣/٢٥٦ ×

وبالحط) ٥٣١٤٤١/٥٢٤٢٨٨ = ٩/٨ × ٥٩٠٤٩/٦٥٥٣٦ = ٢٤٣/٢٥٦
= ٧٤٠٣/٧٣٠٣ ؛ وباختصار هذا الكسر نجدانها تساوي نحو ١/٧٤ من الوتر المطلق ، فهي اذن اكبر من الكوما الطبيعية التي تساوي ١/٨١ منه ؛ واذ قد عرفنا ان الديوان يساوي ٥٥٫٨ كوما طبيعية ، فيجب ان يساوي عدداً اقل من كوما فيثاغورس ؛ اي ٥١٫٥ تقريباً ؛ وهكذا نرى ان الطنيني يساوي نحو ٢/٣ ٨ من هذه الكومات كما ان الليما تساوي ٥/٦ ٣ منها ، والطنيني الا ليما يساوي ٥/٦ ٤ ، وبعبارة أخرى نجد انفسنا سائرين نحو التقسيم العربي حيث ينقسم الطنيني الى بقيتين وفضلة ، ولعل في الامر سراً طبيعياً ، لان قسمة الطنيني هذه ، تشبه قسمة السلم الكامل الى جناحين وطنيني .

وعلى كل حال فان الذياغرام الفيثاغوري ، كان ولا يزال مبعث الوحي في تنظيم الكتابة الموسيقية وتقسيم السلالم ، فهو جدها الاول واليه تنتسب ، مهما تباينت الآراء وتعددت الشعوب .

سلم الـ ٥٩ كوما

قلنا في بحث الذياغرام ان الذين حاولوا تقسيم السلم الى ابعاد صوتية متساوية ، معتبرين انه مؤلف من ٩/١٠ ٥ ابعاد طنينية ، جاء سلمهم ٥٩ كوما ، وهو مؤلف من جناحين كل منهما ٢٤٫٥ كوما وفاصل طنيني ١٠ كومات ، فتكون الليما (البقية) ٤٫٥ كومات وهكذا نجد حسب مقتضى الوحدة الصوتية ان هذا السلم يساوي ١١٨ نصف كوما ؛ ويمكنك ان تعرف نسبها الوترية من مراجعة بحث القاعدة الرياضية لنسب الاجزاء المتساوية .

سلم الـ ٤٧ كوما

ثم جاء رأي الذين اعتبروا السلم ٧/٨ ٥ ابعاد طنينية ، فكان سلمهم ٤٧ كوما ، وهو مؤلف من جناحين كل منهما ١٩٫٥ كوما ، وفاصل طنيني ٨ كومات ، فتكون الليما ٣٫٥ كومات وهكذا نجد ان هذا السلم يساوي ٩٤ نصف كوما ، تعرف نسبتها الوترية من القاعدة الرياضية الانفة الذكر .

ويرجح ان العرب في الجاهلية استعملوا سلم الـ ٤٧ كوما ، لأنهم كانوا يتعشقون انغاماً فيها نسبة ثمن الوتر ، وكانت الانغام عندهم مؤلفة من سبعة ابعاد كما هي الحال عليه الآن ، وها نحن نثبت شكلين من انغام الجاهلية هما :

١) $\frac{١}{٩}$ $\frac{١}{٢٨}$ $\frac{١}{٨}$ $\frac{١}{٩}$ $\frac{١}{٩}$ $\frac{١}{٢٨}$ $\frac{١}{٨}$

٢) ١/٨ ١/٤٩ ١/٨ ١/٩ ١/٨ ١/٤٩ ١/٨

سلم الـ ٥٣ كوما

ان دعاة هذا السلم قد توسطوا بين الرأيين السابقين معتبرين ان الديوان يساوي ٩/٨ ٥ ابعاد طنينية ، فجاء سلمهم ٥٣ كوما ، ولا يزال رأيهم مقبولا الى يومنا هذا ، وسلمهم مؤلف من جناحين كل منها ٢٢ كوما ، وفاصل طنيني ٩ كومات* ، فتكون الليما فيه اربع كومات ، وهذا التقسيم افضل من سابقيه لانه اكثر دقة في الدلالة على النسب الموسيقية ، اما وحدته الصوتية فليست الكوما التامة كما يظن ، بل نصفها ، كما ترى من الجدول الآتي :

سلم كوما		١/٣٦	١/٢٨	١/٢٢	١/٢١	١/١٦	١/١٥	١/١٤
٥٩	=	٢٫٥	٣	٤	٤	٥٫٥	٦	٦ كوما
٥٣	=	٢	٣	٣٫٥	٤	٥	٥	٥٫٥ 〃
٤٧	=	٢	٢٫٥	٣	٣٫٥	٤٫٥	٤٫٥	٥ 〃

سلم كوما		١/١٣	١/١٢	١/١١	١/١٠	١/٩	١/٨	١/٧
٥٩	=	٧	٧٫٥	٨	٩	١٠	١١٫٥	١٣ 〃
٥٣	=	٦٫٥	٦٫٥	٧٫٥	٨	٩	١٠	١٢ 〃
٤٧	=	٥٫٥	٦	٦٫٥	٧	٨	٩	١٠٫٥ 〃

سلم الـ ٦٨ كوما

ان استكمال البحث يحدو بنا الى اماطة اللثام عن نزوات الفكر وشروده في تقسيم السلم ، فالتصريح بالواقع ضروري وان كان فيه ما يدعو الى الاسف ، لذلك بعد ان اوضحنا ما كان من دقة اليونان القدماء ، الذين قسموا السلم على اشكال استقرّت عن يمين الحقيقة التي حددها العرب وعن يسارها ، نذكر الآن شيئاً عن التخبط الأخير الذي وقع فيه خلفاء فيثاغورس بتقسيم الديوان الى ٦٨ كوما ، وهكذا يرى بنو الشرق جميعاً ان ما نعانيه في مصر وسوريا من جهة ضياع نسب السلم الصحيحة ، قد عاناه اليونانيون قبلنا ، ونشب بينهم بسببه جدل طويل . ويعلل ذلك بأنه بعدما دالت الدولة البيزنطية ، طغت على الامة اليونانية موجة من الجمود تشبه الموجة التي داهمت البلاد العربية بعد انحلال دولها العظمى ، فكان من نتائجها ان تداعت الفنون وتناثر ابناؤها نادبين حظها .

ولما ابتدأت بلاد اليونان تصحو من صدمتها كانت نظرية الموسيقى الافرنجية السهلة ، تنتشر في البلاد الاوروبية وتغمرها بالتتابع ، رغماً عن ان الكنائس الشرقية مانعت فصانت الفن القديم مع احسن الالحان والاصول المتينة ، فلهذه الكنائس حق الفخر بحفظ تلك التحف الى عصرنا هذا ، فلولاها لاندثرت كما أصاب ألحان العرب ، لقلة من كان يعرف الكتابة الموسيقية او يهتم بها في ذلك الزمن ؛ على ان الكنائس الشرقية لم تحفظ من الانغام القديمة الا ما صاغت عليه تواتيلها ، وهي كنز جهدت في تأليفه وتنظيمه ادمغة رجال الفن منذ خمسة عشر جيلاً الى الآن .

ولعل صيانة نظريات القدماء في هندسة السلم الموسيقي لم تكن في القديم موضع اهتمام الكنائس ، فتطرّق الخلل والتحريف اليه ؛ لذلك لما اخذت بلاد اليونان تصحو من سباتها ، لم تجد بسهولة من يفقه آراء الفلاسفة ، وشعر الناس بحاجة الى وضع تقسيمات جديدة للسلم الموسيقي مستوحاة سمعياً من الالحان الكنائسية ، وهكذا ظهر السلم الذي ينقسم الى ٦٨ كوما ، ولا نعلم بالضبط ماهي الاسس التي استُند عليها في هذا التقسيم ولكن يكفي ان نقول : ان تحديد الابعاد الصوتية فيه بالكومات يمثل اشد تخبط عرفه الفن .

وهندسة هذا السلم مرتكزة على جناحين يتوسط بينهما فاصل طنيني ، كل منهما مقسوم حسب النسب الآتية (١/٩ ٧١/٨٠٠ ٢/٢٧) (وهي نسب معقدة لا ائتلاف فيها ، تستلزم ان تكون مراكز الابعاد فيه هكذا :
(١ ٨/٩ ٨١/١٠٠ ٣/٤ ٢/٣ ١٦/٢٧ ٢٧/٥٠ ١/٢) وكوماته سبعين هكذا : (١٢ ٩ ٨ ١٢ ١٢ ٩ ٨) .

وذهب آخرون الى ان معدل نسب جناحه الاول هو (١/٩ ١/١٢ ٧/٨٨) ومعدل الثاني هو (١/١٢ ٧/٨٨ ١/٩) فتكون مراكز الابعاد فيه (١ ٨/٩ ٢٢/٢٧ ٣/٤ ٢/٣ ١١/١٨ ٩/١٦ ١/٢) وهذا التنسيب يقارب سلم الارباع . وزعم البعض انه مؤلف من جناحين يتوسط الطنيني بينهما على معدل (١/١٠ ١/١١ ١/١٢) فكانت الكوما عندهم مساوية ١/١٠٠ من الوتر وعلى ذلك تكون ابعاد السلم بكومات كهذه :
(١٠ ٩ ٨ ١١ ١٠ ٩ ٨) والاجمال ٦٥ كوما ؛ ثم رغب البعض في جعل الصوت الاول من كل جناح بعداً طنينياً ، فأنقصوا كوما من كل من البعدين الثالث والسابع واضافوها على كل من البعدين الاول والخامس .

ويظهر ان الخلاف استحكم بين الفريقين وتشبث كل منهما برأيه ، فجاء المصلحون الذين عرفنا امثالهم في مؤتمر القاهرة وحسموا القضية بالتراضي ، ورتبوا كومات الديوان هكذا : (١٢ ٩ ٧ ١٢ ١٢ ٩ ٧) والاجمال ٦٨ كوما ويظهر ان الاكثرية قبلت هذا الحل وسارت بموجبه ، لانه في زعمهم مماثل لتقسيم السلم العربي ذي الـ ١٧ جزءاً ، فجعلوا كل جزء اربع كومات على اعتبار انه متساوي الاجزاء ، ولا عجب اذا خفي امره عليهم ، فقد خفي على مؤلف عربي هو صاحب (نيل الارب) وغيره ممن عاشوا في عصر النور ، وظنوها اجزاء متساوية ؛ ولقد سقط في هذا الخطأ كثيرون من الكتاب والمؤلفين ، الذين نقلوا ما اتصل بهم دون ان يكلفوا أنفسهم عناء البحث ، فلم يأتوا بأي شرح او تفسير يحل ذلك السر الذي اسماه الافرنج لغزا ، وهكذا استقر مستريحاً في مخلفات العرب كالكنز الدفين ؛ ولا يعسر على من طالع (نيل الارب) وما ماثله ، ان يتصور ذلك السلم الموهوم بدرجاته المتساوية هكذا (٣ ٢ ٢ ٣ ٣ ٢ ٢) والاجمال ١٧ جزءاً ، وبالكومات اليونانية (١٢ ٨ ٨ ١٢ ١٢ ٨ ٨) والاجمال ٦٨ كوما ؛ وبما ان البعدين الثاني والثالث متساويان

في هذا التقسيم المزعوم ، كما هو الحال بين مسافتي الدوكاه — سيكاه ، وبين السيكاه — جهاركاه عند المصريين ؛ وبما ان المسافة الاولى منهما اكبر من الثانية عند الاتراك ، واليونان يجارونهم في هذا الرأي ، استئناساً بالسلم الطبيعي ، لذلك جعلوا البعد الثاني من السلم اليوناني الحديث تسع كومات والثالث سبعاً كما تقدم ، ولا يخفى ان كل هذه الحلول لا تستند على نظام .

فلما جاء المرحوم كريسندوس مطران ديراس ، والف مع رفقائه كتاب الموسيقى الكبير المطبوع في تريستا عام ١٨٣٢ ، كان تقسيم السلم اليوناني (١٢ ٩ ٧ ١٢ ١٢ ٩ ٧) فقبلوه على علاته ، ودرجوه في مؤلفهم كقضية مقضية ؛ وهكذا طارت شهرة هذا السلم استناداً على شهرة مؤلفي الكتاب ؛ ولكن الحقيقة ما لبثت ان ظهرت ؛ فعمّ التذمر من هذا التقسيم وكثر اللغط حوله ، مما لفت انظار المجمع الكنائسي المنعقد في عهد البطريرك القسطنطيني يواكيم الثالث سنة ١٨٨٣/٨ فقبل تقسيم السلم الى ٦٨ كوما بصورة موقتة ، ريثما يكتشف تقسيم ادق منه ؛ ثم اقترح المجمع تقسيمه الى ٣٦ جزءاً صوتياً متساويا وهو ماذهب اليه الاستاذ هابا في مؤتمر القاهرة (١) .

---

(١) اقترح الاستاذ الويز هابا مندوب تشيكوسلوفاكيا تقسيم السلم الى ٣٦ جزءاً صوتيا متساويا ، وقد سبقه اليه المجمع القسطنطيني الكنائسي سنة ١٨٨٨ ؛ والغاية من هذا الاقتراح ان يتمكن من قسمة فضلة الجناح ، بعد طرح طنيني منه ، الى قسمين متفاوتين يكون احدهما خمسة اجزاء والآخر اربعة هكذا : (٦ ٥ ؛ ٦ ٦ ٥ ٤) والاجمال ٣٦ ، كي ينحل الخلاف بين الاتراك والمصريين على مركزي السيكاه والاوج ، وفيما عدا ذلك ليس له مزية على سلم الارباع ، ولكن المقترح لم يفز بطائل ، لان اعضاء المؤتمر فطنوا الى ان اقرار هـــذا التقسيم لايفيد شيئا في فض المشكلة الهامة التي واجهتها لجنة السلم (انظر نقد رؤوف يكتا بك لاعمال المؤتمر) ولو ان المقترح اشار بقسمة السلم الى ٧٢ كوما كما ذهب اليه اليونان حاليا ، لامكن ان يعبر سلم كهذا ، بدقة قليلة ، عن النسب الموسيقية ، ولكن اكثر المؤتمرين لم يكونوا على استعداد لتمحيص اقتراحات كهذه ، بدليل انهم كانوا ينامون اثناء محاضرات الاستاذ هابا ؛ كأن الذين مثلوا هذا الدور ليسوا ممن خلقوا ليذيبوا ادمغتهم ويهجروا ملذاتهم سعيا وراء الابحاث العلمية الفنية الرفيعة ، وانما ممن خلقوا ليشاركوا صاحب هذه الموشحة بانشاده :

غن لي يا ايهـــا الشادي الرخيم — حيث طاب الوقت واعتل النسيم
واسقني صهبـــاء صرفا يانـــديم — في رياض الانس مع خود ورداح

على ان شهرة اعضاء المجمع لم تستطع تنفيذ هذا الاقتراح الذي لا يستند على أساس متين ، كما ان نفوذهم لم يكبت حرية الرأي او يحجب ضعف هذا التقسيم ؛ فكان الناقدون يتكاثرون عاما بعد عام ، حتى قام الارشمندريت بانكراتيوس فاتوبيذينوس ونقده بشدة في كتابه « تقسيم السلم الموسيقي » المطبوع في استنبول سنة ١٩١٦ ، وقد ايد هذا المؤلف نقده ببراهين جبرية لايدركها الا كل رياضي ضليع ذي المام بالموسيقى ، واقتصر فيه على النصح بتغيير التقسيم ، مع بقاء درجات السلم على نسب :

(١ ٨/٩ ٨١/١٠٠ ٣/٤ ٢/٣ ١٦/٢٧ ٢٧/٥٠ ١/٢)

ولا نشك بان القراء الذين درسوا ما حللناه حتى الآن ، يدركون الخطأ في هذه التقسيمات كلها بدون حاجة الى عمليات عويصة ، وما دام الطنيني (١/٩ الوتر) مساويا ١٢ كوما ، فان ٦٨ كوما = ٥ ٢/٣ طنيني ، واذا كان السلم ٣٦ كوما فهو يساوي ستة أبعاد معدلة ، وكلاهما بعيد عن الصواب ، وكفى بهذا برهاناً على فساد هذه التقسيمات .

ان السر ليس في وضع ارقام على الورق ، او ارسال آراء في الهواء ، وانما هو في تنظيم فني يراعي جميع الابعاد الطبيعية ، اذ ليس القصد من تجزئة الديوان الى كومات متساوية ، سوى تمكين الموسيقيين من ضبط مسافة كل صوت بالنسبة الى سواه بمنتهى الدقة والاحكام ؛ هذا هو العمل الفني الجليل الذي حققه العرب ؛ ولكن سره اختفى ، فكان ضياعه سبب ما ورد في الانسكلوبيذيا الموسيقية الفرنسية من النقد والترهات . اما الآن وقد تولينا ايضاح ذلك العمل العربي وتأييده بالبراهين الفنية التي لا زيادة بعدها لمستزيد ، فقد وجب ان يزول كل خلاف على نسب السلم ، إن بين العرب والاتراك او بين اليونان وغيرهم من شعوب الشرق ، الذين تجمعهم رابطة الاصوات الصافية ، وها نحن نثبت نسب الدرجات الرئيسية للسلمين المذكورين . (بدون تعديل)

سلم ٦٨ كوما (١٠٠٠٠ ، ٨٨٨٩ ، ٨١٠٠ ، ٧٥٠٠ ، ٦٦٦٧ ، ٥٩٢٦ ، ٥٤٠٠ ، ٥٠٠٠) .

سلم ٣٦ كوما (١٠٠٠٠ ، ٨٨٨٩ ، ٨١٤٨ ، ٧٥٠٠ ، ٦٦٦٧ ، ٥٩٢٦ ، ٥٤٣٢ ، ٥٠٠٠) . (وبالتعديل = حسب القاعدة الرياضية المعلومة)

سلم الـ ٧٠ كوما وغيره

عبثاً يجهد بنو الشرق في مط سلم الارباع ، وتغيير نسبه سمعياً ، فشأنه مع الانغام الشرقية كالثوب الصغير على الجسم الكبير ، فاذا تساءل احدهم كيف يعبر السلم العربي ذو الـ ١٧ جزءاً عن تلك الانغام بدقة ؟ ولا يعبر عنها سلم ذو ٢٤ ربعاً ؟ فالجواب ان الدقة والمرونة ليست بكثرة الدرجات بل في صحة مراكزها وضبط تحويلها ، كما سترى في السلم العربي ، الذي يقوم مقام عشرة سلالم متنوعة الانساب .

ولا جدال في ان بني مصر على جانب عظيم من الشعور بائتلاف الاصوات ، فمن الطبيعي اذن ان يدركوا بسهولة عدم صلاحية الارباع المتساوية في التعبير عن الانغام العربية ، التي اتصلت الينا بالارث او بالاكتشاف . ولعل مجلة « روضة البلابل » كانت اول من جال في هذا الميدان ، فقد وضع صاحبها عن طريق السماع نسباً للارباع كالتي حددتها لجنة السلم في مؤتمر القاهرة ، تقريباً ، لان الآذان لايمكن ان تتفق على رأي واحد كما سبق البيان في موضع آخر .

لذلك اقترحنا في اول عهدنا بهذا الفن ، على صفحات العدد الثالث من المجلة المذكورة (سنة ١٩٢٤) ، ان يقسم كل ربع في السلم الحالي الى نصفين او اربعة ارباع ، بصورة اعتبارية ، كي يستعان بذلك على تحديـــد المراكز الصوتية لكل نغم ، ولم يمض شهران على اقتراحنا هذا حتى هب صاحب تلك المجلة ، وسجل لنفسه في العدد الخامس (اختراعاً) يقضي بقسمة السلم فعلا الى ٤٨ ثمن صوتي ، فأجارنا المولى من فهاهــة مثل هذا الاستنباط ؛ واليك ما كتبه لتعظيم شأن اختراعه ! نثبته بحروفه قال :

« لبعض النغمات سواء عند الاتراك او عند العرب ، اي المصريين ومن ينقل عنهم ، نسب موسيقية خاصة لايمكن تعيين مراكز اوتارها (درجاتها) على ديوان او سلسلة السلم الموسيقي الشرقي المقسم الى ٢٤ جزءاً ، لوقوع هذه المراكز في نقط من السلم الموسيقي تختلف عن نقط الصوت الكامل والنصف والربع ، والذي نراه هو اننا في حاجة الى ديوان مقسم الى ٤٨ جزءاً بل ربما كنا في حاجة الى تقسيم الديوان المذكور الى اجزاء مضاعفة للكمية

المنوه عنها بل اكثر ، ليمكن كشف الستار عن المواقع الصحيحة لاوتاد تلك النغمات بشيء من الدقة والاحكام . ولما كان من حقنا ان نعلن عن رأينا ، ومن حقنا أيضاً ان نستنبط اصطلاحا جديداً يساعدنا على شرح الحقائق الفنية التي لا تزال مجهولة حتى اليوم ، لا لسبب من الاسباب ، الا ما هنالك من النقص الكبير في كتاب القواعد والاصطلاحات العام ، لذلك رأينا ان نضع امامنا مبدئياً الآن ، ديوانا موسيقياً شرقياً مقسماً الى ٤٨ جزءاً (ثمناً) بدلا من الديوان المقسم الى ٢٤ جزءاً (اي ربعاً) ولكي لا يصعب استعمال الديوان الجديد، على الذين تعودوا ان يروا صعباً ما ليس بالصعب ، فقد استصوبنا ان ندل على كل جزء جديد باسم الربع الذي يليه مسبوقاً بحرف (س) فيكون السلم الجديد ذو الثمانية والاربعين ثمنا هكذا ، (يكاه ، س نم حصار ، نم حصار ، وهلم جرا .) اه .

فاذا تأملنا مليا في هذه العبارات ، ودرسنا ما قامت به لجنة المؤتمر ، امكننا ان نفهم وجهة نظر اخواننا المصريين في سلم الارباع .

اما ما كان من رأي السوريين ، فواضح من تقرير الاستاذ توفيق الصباغ الذي قدمه للمؤتمر ، ويستنتج منه ان رجال الفن في سوريا غير راضين عن سلم الارباع ، ولا يجدون فائدة من تعديله او تغيير انسابه .

لذلك يرى الاستاذ الصباغ نسفه من اساسه ، واستبداله بسلم مؤلف من ٧٠ كوما ، وهذه خلاصة ماجاء في تقريره : « ان السلم الموسيقي يعتبر مؤلفاً من ٢٤ ربعـــاً اي ستة مقامات ، ولكن عدة براهين حسابية وسمعية تثبت انه اقل من ذلك قليلا ، وهذا واضح في التقسيم اليوناني الذي يعتبر المقام ١٢ كوما والسلم كله ٦٨ ، اي ٣/٢ ٥ المقام ، وفي ذلك شيء من الخطأ ، والحقيقة هي بين بين ، لان المسافة الصوتية من الراست الى الكردان تساوي ٥/٦ ٥ المقام او ٧٠ كوما باعتبار المقام ١٢ كوما وهي مقسمة كالآتي : (١٢ ، ٩ ، ٨ ، ١٢ ، ١٢ ، ٩ ، ٨) وهكذا تكون المسافة بين الدوكاه والسيكاه اكبر قليلا مما بين السيكاه والجهاركاه ، وكذلك القول فيما بين الحسيني والاوج ، والاوج والكردان ، ويبرهن على ذلك بتصوير الانغام كما يلي :

أولا - اذا صلحنا بموجب نغم الراست ، واردنا ان نصور نغم البياتي على درجة السيكاه ، فباعتبار الحساب المصري يجب ان نستعمل درجة الجهاركاه لانها تقوم مقام درجة السيكاه في ذلك التصوير ، ولكننا نجد درجة الجهاركاه ناقصة ونضطر الى رفعها قليلا لينطق نغم البياتي ، وهذا يثبت ان المسافة بين الجهاركاه والسيكاه اقل من المسافة التي بين السيكاه والدوكاه .

ثانياً - اذا اردنا ان نصور نغم السيكاه على درجة الدوكاه ، وجب ان نعتبر درجة السيكاه بدل درجة الجهاركاه التي في نغم السيكاه ، ولكننا نجد درجة السيكاه اعلى من المطلوب ، وهذا يثبت نقص المسافة بين السيكاه والجهاركاه عن المسافة التي بين الدوكاه والسيكاه » اه .

هذا ملخص ما جاء في ذلك التقرير ، وقد وقف صاحبه عند هذا الحد ، فلم يدقق اكثر واكثر بهذه القضية ، لان متزعمي الفن حسبوه عازفاً ولم ينتبهوا الى فائدة الجدل ؛ فعسى ان يسمعوا الآن ممن كفاهم ربهم مؤونة الاعتياش من العزف والمناورات ، وسمت بهم قوة العلم والحجة عن الافتئات والمهاترات .

ولسنا ندافع عن النظرية المذكورة ، فقد اتخذت مركزها بين النظريات المماثلة ، لما بحثها اليونان قبلاً كما قلنا ، وهي على كل حال لا علاقة لها بالسلم العربي ، ولكننا نحب ان نظهر استغرابنا لأولئك الذين تخيلوا انفسهم حكاما يستعرضون افكار الرعايا ، فنسألهم لماذا اهملوا امر هذا الاقتراح ؟ فلم يمحصوه ولم يردوا عليه كما ينبغي ! انهم لو فعلوا ، لكان لهم من هذا التقرير المختصر اداة للكشف عن حقائق غريبة ، كان من الانصاف ان لا يمروا بها دون اكتراث ، اذا كانوا فعـلا ممن يحاولون خدمة الفن باكتشاف السلم العربي ؛ فالتقرير المنوه عنه وكل ما جرى مجراه ، من النظريات والآراء المنتشرة في الشرق ، كانت كمعاول ضرب اصحابها على مقر الكنز الدفين ، دون ان يهتدوا الى بابه المحجوب بالرمال ، ولم يعرفوا مفتاحه وهو ماثل امامهم منذ عهد اليونان ، ولم يفطن اليه احد غير علماء العرب ، وما ذلك المفتاح سوى تحديد المقدار الصوتي ، الذي ينقص عن المقامات الستة الكاملة ، باعظم دقة ممكنة ، ومتى وقع هذا المفتاح بيد مدقق ذكي ، فانه يصل به الى نتيجة واحدة ، ولا يجد عنـــاء في كشف الحجاب عن ذلك السر ، فليس اظهار السلم العربي امراً مستحيلا ، ولا حديث العرب عنه الغازا ومعميات كما توهم المستشرقون .

وها نحن نعلن قبل اختتام هذا البحث ، ان ما مرّ فيه ، لم يكن الا مثالا مصغراً لما عاناه الموسيقيون في تقسيم السلم ، ولكن الحال بقيت على ما كانت عليه منذ القديم ، لان انحلال المؤتمر دون ان يقرر شيئاً ، زاد في تعقيد قضية السلم العربي ، فتهيّبه الباحثون ووقفوا دونه واجمين ، لا بل ملّ البعض من العناء ، فراحوا يؤيدون سلماً ذا ٢٤ ربعاً متساويا ، اسوة بما فعله الافرنج في سلمهم المعدل .

وهاك جدولا يساعد على تصور الدقة التي توصل اليها جميع الذين بحثوا في تحديد المسافة الصوتية الحقيقية في الديوان الموسيقي :

بعد طنيني = ٢٠٤ ذرات　　　السلم = ١٢٠٠ ذرة (١)

٦،٠٠٠٠	السلم المقسوم الى ستة اصوات معدلة او ١٢ نصفاً ، او ٢٤ ربعا او اي عدد من الكومات مثل ٣٦ ، ٤٨ ، ٧٢ ، ينقسم بـ ٦ بدون باق ؛ فالصوت عندهم = ٢٠٠ ذرة ، ونصفه ١٠٠ وربعه ٥٠ الخ .
٥،٩٠٠٠	السلم ذو الـ ٥٩ كوما ، وكل منها تساوي ٢٠/٥٩ ٢٠ ذرة
٥،٨٨٨٩	〃 〃 ٥٣ 〃 〃 〃 〃 ٣٤/٥٣ ٢٢ 〃
٥،٨٨٢٤	السلم العربي ، وفيه الحقيقة !
٥،٨٧٥٠	〃 〃 ٤٧ كوما وكل منها تساوي ٢٥/٤٧ ٢٥ 〃
٥،٨٣٣٣	〃 〃 ٧٠ 〃 〃 〃 〃 ١/٧ ١٧ 〃
٥،٦٦٦٧	〃 〃 ٦٨ 〃 〃 〃 〃 ١١/١٧ ١٧ 〃

فالسلم العربي هو مركز الدائرة بين كل هذه السلالم ، التي تزيد او تنقص عن الحقيقة بمقادير مختلفة حسب ترتيبها ، وانت ترى ان اقربها الى رأي العرب هو سلم الـ ٥٣ كوما ، وعليه يمكننا ان ندرك دقة اي سلم آخر بمقابلته مع هذه الحقيقة ، ولسوف تعلم فيما يلي معادلة كل نسبة موسيقية بالذرات الصوتية ، فتحكم بنفسك على صلاحية كل سلم في التعبير عن نسب اي نغم بدقة وسهولة .

---

(١) ستعلم كيف يتأتى ذلك من بحث السلم العربي

كشف الستار عن اسرار السلم العربي

﴿ توطئة ﴾

يفتتح الاستاذ جول روانيت ، كاتب تاريخ الموسيقى العربية في دائرة المعارف الموسيقية الفرنسية ، بحثه بما ملخصه (١) :

« حقيقة لابد من اثباتها ، هي ان الموسيقى العربية لم تسترع اذهان العلماء ، كغيرها من الفنون العربية ، كي نستطيع ان نقدم بيانا ثابتا عن تاريخها وتطورها ، او ملخصاً عن خصائصها واشكال انغامها المختلفة ، منذ القدم الى يومنا هذا . وفي الواقع لايوجد لدينا عدد وافر من المؤلفات الفنية للموسيقي العربية ، سرد فيها المؤلفون حقائق الاخبار ، او شغف الناس لاجلها بالمخطوطات القديمة المتوفرة في دور الكتب العمومية ، فلو وجدت تلك المؤلفات كما هو الحال في كثير من الفنون العربية الاخرى ، لنقعت غليلنا بما حوته من المستندات العديدة والتحليل الدقيق ، ولكن المباحث في الموسيقى كانت لسوء الحظ نادرة ، والتحليل لم يكن تاما مستوفيا ، والدرس كان بلا قاعدة ، والمكتشفات كانت بسيطة قليلة الشان ، ولسنا ندري سببا لما هنالك من الصعوبة في ترجمة وتفسير تلك المؤلفات القديمة ، لانه يوجد في اوربا طائفة كبرى من العلماء المتبحرين في اللغة العربية ، ممن لايصعب عليهم مطلقاً كشف اسرار المخطوطات مهما كانت مبهمة ، ومما يوجب الاسف ان لا يسد هذا النقص بالرغم عن كفاءة هؤلاء المستشرقين والمباحث الهامة التي قاموا بها ، فهل يمكن ان تكون حاجة الباحث ، الى معرفة الموسيقى والالمام بقوانينها ، هي العوامل اللازمة لاستخراج خواص رسالة موسيقية كالتي وضعها الفارابي او صفي الدين ؟ ام ان انصراف المستشرقين عن الاهتمام بتلك المباحث وعدم شغفهم بها ، كان سببه الوحيد عدم كتابة الموسيقى العربية بعلامات ؟ . »

---

(١) اشترك في تأليف هذه الانسكلوبيذيا عدد كبير من رجال المعهد الموسيقي الفرنسي بادارة الاستاذ البير لافيناك ، وعرب قسماً منها ،مصححا ومعلقا عليه، العالم المرحوم اسكندر شلفون .

وبعد ما نفش الكاتب في الاخذ والرد على هذا النحو الغريب ، ولم يورد في كل ما سطّره شيئاً عن السلم العربي ، ختم كلامه بقوله « ان هذا النقص ، اي عدم وجود موسيقى عربية مكتوبة ، يؤثر على عملنـــا اذ يجب علينا ان نعتمد في تبيان ماهيتها ، اما على النظريات التي كثيراً ما نراها متناقضة ، ومن المحـال حصرها بالصورة التي تحصرها قواعد العلوم المنظمة ، واما على روايات المؤرخين الثرثارين ، وهذا سوف لا يصادف عملنا ذلك الاثر الكتابي او تلك الصيغة الموسيقية ، الامرين اللذين كانا يكفيان لاظهار طريقة الاخذ بالقواعد العلمية ، ويزكيان مدائح المؤرخين ، ويعرضان لعيوننا الشواهد المانعة والادلة القاطعة على رقي الموسيقى العربية ، وهذه الحال التي تشبه اللغز ، تجعل الموسيقى العربية مسألة غريبة معقدة ؛ الى ان يقول ، فهذه الموسيقى التي اجتازت الاجيال وانتقلت من العصور القديمة الى الحديثة بلا تغير ولا تقدم ، هي اليوم مثلما كانت عليه في عهد الفارابي ، انفرادية متشابهة يضغط عليها الميزان ضغطا شديدا ، ويرتكز اساسها على الاجزاء الصوتية الصغيرة ، اي الابعاد والمسافات القريبة (؟!) كما كانت عليه منذ القديم » اه .

ولم يقصّر المعرّب بالرد ، واليك نبذاً من اقواله « الحقيقة التي لا شك فيها هي عدم كفاءة جميع المستشرقين السابقين الذين بحثوا في الموسيقى العربية او الشرقية بوجه عام ، فجميعهم ملأُوا مؤلفاتهم الضخمة المزركشة ، بالاغلاط الغريبة ، وقد جاء اليوم الاستاذ جول روانيت ، يزيد عدد هـــذه الطائفة الكبيرة ، ولم يجد لنفسه متجها الا الانحاء باللوم على اساتذة العرب ورجال الفن الاكفاء ، بدلا من ان يبحث عن الحقيقة الواضحة في تلك الكتب ، التي لم يستطع لا هو ولا الذين سبقوه ان يفهموا الغرض منها ، فعدم امكانهم تفسير ما ورد في تلك المؤلفات ، او عدم ادراك الغرض منها ، ليس دليلا على ثرثرة اولئك العلماء ، ولا هو برهان على ان كل ما جاء فيها من نوع الالغاز والمعميات ؛ بل هو برهان على عدم الكفاءة في بحثها وتحليلها ، وكأن الكاتب اراد ان يحط من شأن اولئك الشراح والكتاب العرب حين وصفهم بالثرثارين ، فنحن لا نسمح له بذلك ، ونخالفه كل المخالفة ، نظراً لما لهم من الفضل والمكانة ، وهل نسي هو ذاته انه كثيراً ما كرر في ديباجته كلاما لا يختلف

الا في صيغة نطقه ؟ ولـكم قال ان العرب لم يستعملوا اصطلاحا لتدوين الموسيقى ثم كرر ذلك وكرره ؟ فلماذا اباح لنفسه الأكثار واستنكر ما ظنه تكراراً عند اولئك الادباء ، الذين لم يكتبوا الا ما لا غنى عنه من شرح الدقائق الفنية ، التي ابهمت على المعينه كما ابهمت على المعبسة من سبقه من المستشرقين ، الذين آبوا جميعهم من مباحثهم في كتب العرب الموسيقية **بالخيبة والفشل** ، ولم ينقلوا لاقوامهم الا الخطأ والاغلاط ، وما نجحوا الا بنشر كتب مطرزة الحواشي مصقولة الاوراق فاخرة الغلائف . »

« ولقد كان بالامكان ان نرد على كل قول من هذه الاقوال ، فنثبت بالدليل القاطع ان الاجزاء الصوتية الصغيرة هي سر جمال الموسيقى ومنبع قوتها ومنهل حيويتها ، وان الميزان للموسيقى كالروح للجسد ، وانها بغير الميزان كالصنم الجامد لاروح فيه ولا حياة ، ولكننا نكتفي بهذه الكلمة ، وهي ان الهة الموسيقى حاقدة على الافرنج ، ناقمة على حاستهم السمعية ، لذلك اغلقت على اذهانهم ، فلم يفهموا حتى اليوم اسرار الجمال الموسيقي ، وكلما ظنوا انهم قد اقتربوا من هيكل الجمال ، كلما كانوا بالعكس مبتعدين عنه ، وكلما خيل اليهم انهم قد اهتدوا الى آية من آيات الطرب ، كلما كان ضلالهم في ازدياد ، لان كل مخلوق حرمته السماء موهبة استكناه جمال الموسيقى الشرقية ، فقد حرم حاسة من حواسه الخمس طول الحياة ، فالاعجاب والدهشة امام المهارة البهلوانية والنبوغ الصناعي في الموسيقى الافرنجية ، ليسا كالرقة الطبيعية والعذوبة العاطفية والارتجافة الروحية والوثبة القلبية والحركة الشعاعية في الموسيقى الشرقية ، ان الفرق بين الحالتين كبير ، ومهما تكن مهارة الصناعة ونبوغ الرشاقة ، فاللغة والعاطفة والنعومة الطبيعية لايفوقها شيء في الوجود » انتهى ملخصاً .

هذا بعض ما كان بين دائرة المعارف الموسيقية الفرنسية وبين معرب القسم العربي منها ، وليس للذين يطلعون عليه الا ان يأسفوا لأمرين :

اولهما - خلوّ ذلك المصنف الضخم من اي اثر تستشم منه رائحة السلم العربي ، ومن اي تحليل فني مقنع يصح الركون اليه ، لان صاحبه لم ينقع غلة من الفن العربي كما ثبت من اقواله ، ومع ذلك ينصب نفسه مقرراً في هذا الموضوع الذي يحتاج الى كثير من الدرس والامعان .

ثانيهما - اعتقاد الكاتب أن كشف السر عن الموسيقى العربية لا يمكن ان يأتي الا عن طريق المستشرقين من علماء اوروبا ، وما دام هؤلاء لم يستطيعوا شيئاً ، فمن المحال (حصر الموسيقى العربية بالصورة التي تحصر بها قواعد العلوم المنظمة) فهي اذن ضرب من (الالغاز المعميات) . هـذه هي عقيدة الافرنج بابناء العرب في هذه الايام المظلمة ، انهم يظنوننا عاجزين عن فهم مؤلفات اجدادنا ما دام المستشرقون لم يفهموها ، وقد فاتهم ان الألى كان آباؤهم اساتذة الزمن ، لا بد ان يكونوا على جانب عظيم من الذكاء الفطري ، ولا بد ان يكون الاتصال الروحي قائماً بينهم ، فعليه يعتمدون ، وريثما تعود شموس العلم والفن ، فتنير ببهاء عظيم ، سائر اقطارهم .

والآن نودّع كاتب تلك الانسكلوبيذيا وجميع لآلئه ، لنستقبل (بما يشبه الترحيب بالاحباب ، بعد طول الغياب !) تلك الدرر الغوالي التي شنّف بهـا البارون كارادهفو اسماع اعضاء المؤتمر الموسيقي بالقاهرة ، قال (راجع كتاب المؤتمر ص ٤٠٧) « الحقيقة ان **السلم العربي لا وجود له** ، اذ لايوجد اناس مشتغلون بالنظريات الخاصة به ، ولم يتقدم للمؤتمر اي اقتراح بشأنه ، لذلك يمكننا ان نقرر (كحكام مطلقي الصلاحية ؟ !) **ان السلم لا وجود له** وانما توجد مقامات فقط ، واذا ذكر السلم فان الماثل في الاذهان هو مجموعـة مقامات او ديوان اساسي تتألف منه عـدة أنغام ، فاذا اعتبرنا السلم بهذا المعنى ، امكننا ان نجد عند المؤلفين الموسيقيين سلمـاً يرجع عهده الى اليونان الاقدمين ، فاذا بدىء بأية علامة من علاماته يمكن معرفة التسعة مقامات الاساسية وهي : الفريجي ، الليدي ، الدوري ، مع فروع كل منها (الهيبر) و (الهيبو) وهذا السلم استعمله الفارابي وصفي الدين (؟) ولكنه كثير التعقيد في تركيبه ، وما هو في الواقع الا من عمل بعض المشتغلين بالعلوم الرياضية ، وليست له اية قيمة موسيقية ، ولا يمكن ان يتسع لاكثر من المقامات التسعة المذكورة ، الى ان قال : ومن الواضح ان السلم الذي يشمل عدداً كبيراً من المقامات مع مسافاتها **الصحيحة غير ممكن تكوينه رياضيا** ، لاجل ذلك رأت لجنة السلم ان تبحث في المقامات مباشرة ، فاختارت ثلاثة مقامات شائعة بمصر ، هي الراست والبياتي والحجاز ، واجرت تجارب بشأنها ، اعني انها ضربت صفحا عن النظريات » اه .

وقد ردّ عليه رئيس لجنة المقامات مقترحا انشاء مجمع علمي للموسيقى في مصر ، فقبل اقتراحه ولم ينفذ حتى الآن ، ثم تكلم كثيرون في الموضوع وجلهم من العلماء ، ولكنهم على فضلهم لم يستطيعوا ان يكشفوا اسرار السلم العربي ، مع ان الدكتور هنري فارمر تكلم عنه باسهاب من الوجهة التاريخية ؛ وأوشك الجدل ان ينتهي الى ما لا تحمد عقباه ؛ وفي غضون تلك الضجة الهائلة ، طلعت لجنة السلم على الناس بالارقام التي مرت ، في بحث ايجاد الابعاد الصوتية ؛ والخلاصة ان كل ماعرفه الناس عن السلم العربي ، لايخرج عن دائرة تلك الاقوال ، التي لو شئنا ان نفندها بالتفصيل لضاق بنا المجال ؛ فنكتفي بردّ موجز خشية الملل ، ونترك للراغبين في التوسع ان يردوا باسهاب بعد اطلاعهم على ما سنثبته في هذا الكتاب .

يقول المثل ـ عدو الشيء جاهله ـ والموسيقى العربية مجهولة عند عامة الافرنج ، واكثرية خاصتهم ، لان الذين بحثوا فيها من المستشرقين لم يصلوا الى نتيجـــة ، والسبب في ذلك ان كلا منهم كانت تنقصه بعض الشروط اللازمة لمن يتولى ترجمة مؤلف قديم في الموسيقى العربية ؛ وهي :

١) ـ ان يكون المترجم عارفا اسرار اللغة العربية وملما بالموسيقتين الشرقية والافرنجية ، كي يكتب عن فهم وقناعة . ٢) ـ ان يكون مرهف الحس عليما بدقائق اسرار الاصوات المؤتلفة ، وراغبا بالوصول الى الحقيقة ، اي غير متحيز لنظريات الموسيقى الافرنجية . ٣) ـ ان يكون غنياً يقدر ان يضحي في سبيل الفن من وقته وماله فيتنقل اين شاء في سبيل غايته هذه . ٤) ـ ان يكون متوقد الذكاء ، يستطيع ان يقارن ويبتكر ، فيكمل النقاط والخطوط الفنية المندثرة ، بمجرد ادراكه بعضها ، لان الكنز الدفين يحتاج الى صقل وتهذيب ، والى حلقات تصل بين ما انفرط وتبعثر من اجزائه ، مع استبدال التعابير القديمة بما يوافق مصطلحات هـــذا العصر ؛ وانت ترى ان ما سردناه يزيل الجانب الاعظم من العناء ، ويشفي غلة الافرنج ، ويبين حقيقة الموسيقى العربيـــة التي هي خلاصة فلسفة الموسيقى الشرقيـــة ، حينئذ يعترف العالم بانها علم منظم دقيق ، فيفهم ويفسّر ، على ضوء سراجنا هذا ، كلّ الحلقات والنقاط الفنية التي كانت تبدو ناقصة مفقودة ، او مفككة مبعثرة ، او مشوهة متناقضة ، في كتب الاقدمين .

ولعل من الانصاف ان نجد عذرا للموسيقيين العرب الذين عاشوا منذ نحو الف سنة ، فلا نتطلب ان تكون قواعد الفن ونظرياته ، شائعة ومتداولة بينهم ، كما هي حال الموسيقى الافرنجية السهلة في عصر الطباعة هذا ؛ فالموسيقي العربي منذ عشرة قرون لم يكن دكتور فلسفة ، ولم يقض عشر سنوات في دور الالحان ، فاذا اكتفى في ذلك العهد البعيد ، الذي لم يكن تناول الفنون فيه متيسراً لكل انسان ، برشاقة العزف وحفظ الانغام والموازين ، كان ذلك منه فضلا كبيراً بالنسبة الى موسيقيي هذا الزمن ؛ ولكن من حسن الحظ ان ما حل من الكوارث بالعرب ، لم يمنع حفظ بعض الانغام الى يومنا هذا ، فكأن العوادي لم تنل من اسس موسيقاهم اكثر مما نالت من لغتهم .

ومن العجيب ان يعترف الافرنج بوجود الانغام العربية واستقلال شخصياتها ، بينما هم ينكرون وجود السلم جامع الانغام ، ويتجاهلون مراكز ابعاده الموسيقية ونسبها على الاوتار ؛ ان شأنهم كمن يعترف بشعر الجاهلية وينكر ان لها مجموعة حروف مع قواعد صرفية ونحوية ، واعجب من هذا ان يصرح البعض بأن السلم العربي غير موجود ، لانه لا يوجد اناس يشتغلون بنظرياته ، كأن هذا البحث ، كزراعة الارض ، يجب ان يتكرر كل سنة ، ولعل من البرودة المتناهية ، ان بعض المؤتمرين من الافرنج ، الذين لم يُستدعوا الى المؤتمر الا لغايات ، منها كشف سر السلم العربي واقراره ؛ كانوا ينتظرون ورود آراء من الخارج تشبه النجدة للمحصورين ، وبما ان تلك النجدة لم تصل ، فقد نادوا بان السلم العربي غير موجود ، وكفى الله المؤمنين القتال ؛ قلنا كيف يمكن ان توجد مقامات اذا لم يوجد سلم ؟ والآن نتساءل ايضاً ونطلب الجواب كيف يكون السلم الذي استعمله الفارابي وصفي الدين كثير التعقيد وليست له اية قيمة موسيقية ، بينما الناس يجهلون هندسته ونسب درجاته ؟ بل كيف يكون على جانب عظيم من الصعوبة بينما هو لا يتسع لاكثر من تسعة انغام هي : الفريجي والليدي الخ ؟! مع ان السلم الذي يجمع هذه الانغام هو ذياغرام فيثاغورس دون سواه ؛ فهل يجوز الخلط الى هذا الحد بين الانغام اليونانية القديمة والعربية الحالية ؟ ام ان هذا اسلوب جديد من المغالطة والتهريج ؟ . ولو سلمنا جدلا بان الفارابي وصفي الدين قد استعملا الذياغرام المومأ اليه ، فهذا

لا يعني انه هو السلم العربي بذاته ، والا لثبت ان السلم الافرنجي الذي يستعمله الآن بعض العرب في الشرق انما هو سلمهم ، والعكس بالعكس .

ولعل افضل تاريخ يؤيد سلم العرب ، ويثبت ان انغامه غير منحدرة عن اصل يوناني او فارسي ، هو ذلك التقرير الذي قدمه البحاثة الدكتور فارمر (كتاب المؤتمر ص ٣٨٣) ومنه يستبان بوضوح ، ان السلم الذي هندسه علماء العرب موجود خلافا لمزاعم البارون كارادهفو .

واذا زعم قائل ان السلم العربي يعتبر شبه معدل في نظر الرياضيين ، لانه لا يعبر في بعض الاحيان عن نسب النغمات بدقة مئة بالمئة ، فالجواب انه يعبر عن بعضها بدقة تامة ، وعن اكثرها بدقة ٩٩-٩٩،٩٪ فهو اذن افضل تقسيم عرفه اولو الحس ، الذين يتقيدون بالنسب الموسيقية ليتلذذوا بسماع الاصوات المؤتلفة البديعة الانسجام ، اما من الوجهة السمعية فهو ادق سلم موسيقي ، لذلك نحث ابناء الشرق على التمسك به ، لانه الرابطة الفنية التي توحد بينهم ، وعليهم ان يرفضوا التعديل الافرنجي ، لان السلم العربي شوكة تقض مضاجع المحرفين ، فلا ترتاح افكارهم مادام في الدنيا سلم يبين حقائق الانغام ، اذن لا يصح ان يشترك احد منهم في مؤتمر موسيقي من غاياته بحث السلم العربي ، لان اشتراكهم به كاشتراك عشاق المادة وعبدة الاصنام ، في مؤتمر الفن والخيال ، والشعر والالهام .

قال الدكتور وولف الالماني وثبت كتاب المؤتمر قوله « ان كل انسان يعلم التأثير العظيم والنفوذ الكبير الذي كان للموسيقى العربية على موسيقى العصور الوسطى في غرب اوروبا ، وانه من الضروري فهم الموسيقى العربية ليستطاع تقدير تلك ، وعليه فان **ترجمة وطبع المؤلفات العربية الخاصة بالموسيقى النظرية** ، لا تنحصر فائدته في تسهيل فهم الموسيقى الشرقية فحسب ، بل انه يساعد ايضا على فهم الموسيقى في كل زمان ومكان » .

وقال الاستاذ محمد كامل حجاج : « ان سلم الموسيقى لا يستطاع فهمه تماما ما لم تدرس تطورات الموسيقى من عهد الخليل بن احمد ، الى الكندي ، الى الفارابي الى ابن سينا ، الى صفي الدين ، الى ابن غيبي وغيرهم » اه .

اما نحن فنعتقد ان كتابنا قد جعل كل هذه القضايا كالثمار الدانية

القطوف ، فنحن ندعو علماء الفن الى دراسة ماجاء فيه بامعان وتأمل ، ولن تكون النتيجة سوى تأييدنا في اهم ما اثبتناه او ذهبنا اليه .

ولا يخفى ان التشادّ بين علماء الموسيقى ، يفسح المجال للاراء المبنية على المصالحات والسمعيات ؛ فتتعقد قضية السلم العربي ، ويصعب السير بها ، حتى لا يرى الناس مخرجاً الا بالجوء الى السلم المعدل ، هربا من الجدل وخوفا من الملل ؛ فلنبادر لتوجيه نداء الى حكوماتنا في الشرق كله ، لكي تنظم امور هـذا الفن في مؤتمر عام ، وترتضي له ما يقرّه علماؤه ، فتضع بذلك حداً للمتحاملين الذين ما فتئوا يطعنون ؛ إن تصريحاً وإن تلميحاً ، بكفاءات العرب .

ماهية السلم العربي

علمنا من الجدول المثبت بصفحة ١٢٣ ، ان رأي العرب في السلم ، يتوسط بين الآراء الاخرى ، فكأنه مركز الدائرة الذي ترتبط به كل تلك الاشعة الفكرية ؛ فيكون السلمان ذو الـ ٤٧ وذو الـ ٥٣ كوما اقرب تلك الآراء الى الحقيقة ، اولهما ينقص عنها قليلا وثانيهما يزيد قليلاً ، لذلك سنهمل الآراء الاخرى ، ونحصر تحليلنا بالاستناد اليهما ، كي نوضح للقارىء باجلى بيان كيف يوصلنا الاستقراء والتحقيق المنطقي الى النتيجة الطبيعية التي وصل اليها العرب ، في تحديد درجات سلمهم واستخراج نسبها .

ان هذه الطريق وعرة لم يتحدث عنها مؤلف قبلنا ، ولم تخطر على بال باحث بعد فلاسفة العرب ، على ما نظن ، لذلك انطمست ولم يبق لها اثر ، سوى خط متعرج دارس ، يلوح جزء منه كالبصيص البعيد ، لكنه يعود الى الخفاء وراء غمائم الاجيال ، ولا ينسَ احد اننا قد بذلنا الجهد لتقريب فهم هذه القضايا الى اكثر الاذهان ، فجرينا على خطة يرضى عنها العالم القدير ، ويفهمها من عرف اليسير .

ولقد علمنا مما سبق ، ان بعض الاقدمين اعتبروا الديوان ٧/٨ ٥ بعداً طنينياً ، وهكذا جاء سلمهم ٤٧ كوما ، كما ان البعض الآخر اعتبروه ٨/٩ ٥ بعداً طنينياً فانقسم سلمهم الى ٥٣ كوما ، ومع ان الفرق بين الاعتبارين زهيد لان ٨/٩ - ٧/٨ = ١/٧٢ من البعد الطنيني ، اي نحو تسع نصف ربع مقام ، فانه قد سبب فرقا في تقسيم الديوان بلغ ست كومات (٥٣ - ٤٧) . ولما كانت مراكز الدرجات الرئيسية في كل ديوان تتحدد بعدد من هذه الكومات ، فلا شك اذن بان التحديد الدقيق ، مستند على معرفة عدد الكومات الصحيح الذي يتألف منه الديوان ؛ وهذا الامر مرتبط ارتباطاً وثيقاً بضبط الكسر الزائد بدقة ، وهو الغرض الفني الهام الذي استهدفه مفكرو العرب عندما نظموا السلم الموسيقي ، وقرروا ابعاد درجاته الرئيسية والفرعية حسب ذلك التقسيم البديع ، الذي يتفق مع وحي الطبيعة ، ويوصل الى نتيجة باهرة ، لم يرد شرحها في كتاب ولم يتحدث عنها راوية ولا مؤرخ ، وكفى بالانسكلوبيذيا الفرنسية وبأعمال ، مؤتمر القاهرة برهانا على ما نقول ؛ فهل كان السلم المؤلف من ١٧ جزءا صوتيا ، ديوانا موسيقيا فنيا ، ام ضربا من الالغاز ؟ وكيف ندرك نسب تلك الدرجات وترتيبها ، واسلوب دلالتها بدقة على سائر الانغام ؟ ان الارقام الواردة في كتب العرب عندما كانوا يتكلمون عن دساتين الآلات الموسيقية ، تثبت باجلى بيان انهم وصلوا الى ذلك السلم عن طريق ما ؛ فاذا جهلنا تلك الطريق فما علينا الا ان نحاول الوصول الى الهدف بالتحليل والتفكير ؛ كي يزول السبب الذي منع الناس طيلة أجيال من اظهار السلم العربي الى حيز الوجود ، ألا وهو تحليقه في سماء الدقة ، حتى عجز عن فهمه الكثيرون .

ولئن كان فلاسفة العرب يلامون على شيء ، فلانهم لم يجعلوا سلمهم كالصهباء ، كي يحتسيه الراغبون من مستشرقين ومستغربين بلا عناء .

والخلاصة ان اسرار السلم العربي ستبدو بعد شرحنا كالشمس في رابعة النهار ، تسطع بصورة طبيعية غير معماة ولا معقدة ، فسر معنا ايها القارىء الكريم في الطريق التي اخترناها لبلوغ الهدف المنشود ، انك ولا شك ستحمد المسير .

ثبت من بحث الوحدة الصوتية اننا اذا اقتطعنا ، من الوتر الذي طوله متر ، ستة ابعاد طنينية ، فاننا نتجاوز منتصفه بمقدار ٦٢٨ ميلمتر ، نستعيرها من وتر الديوان الثاني الذي يبتدىء من نقطة انتصاف الوتر المطلق ، فهي تساوي ١٣٢٦ ميلمتر على ذلك الوتر الذي طوله متر ؛ وبما ان البعد الطنيني يساوي ١١١٢١ ميلمتر ، فعلينا ان نعرف بالتدقيق كم تساوي الـ ١٣٢٦ ميلمتر من البعد الطنيني ؟ عالمين ان اجزاء الطنيني تتناقص اطوالها على الاوتار تدريجياً كالابعاد الكبيرة ؛ فلكي ندرك المطلوب ، نبدأ **أولا** بمعرفة طول ١/٨ البعد الطنيني ، اي كوما السلم المؤلف من ٤٧ جزءاً صوتياً متساويا ، فبموجب احكام القاعدة الرياضية للنسب الموسيقية ، لنا :

١) ٤٧ × ٢ − ١ = ٩٣

٢) ٩٣ + ٤٧ ÷ ٢ × ٤٧ = ٣٢٩٠

٣) ٩٣ + ٨٦ ÷ ٢ × ٨ = ٧١٦

٤) ٧١٦/٣٢٩٠ يعادل ١/٩ الوتر او ١١١٢١ ميلمتر ، وهو البعد الطنيني

٥) ١/٨ الطنيني اي الكوما الاولى = ٩٣/٧١٦ ، فلنا :

نسبة ٧١٦ : ١١١٢١ :: ٩٣ : الجواب = ١٤٤٤ ميلمتر .

ونلتفت **ثانيا** الى معرفة مركز ١/٩ الطنيني اي كوما السلم المؤلف من ٥٣ جزءاً متساويا ، فبموجب القاعدة الرياضية المشار اليها ، لنا :

١) ٥٣ × ٢ − ١ = ١٠٥

٢) ١٠٥ + ٥٣ ÷ ٢ × ٥٣ = ٤١٨٧

٣) ١٠٥ + ٩٧ ÷ ٢ × ٩ = ٩٠٩

٤) ٩٠٩/٤١٨٧ يعادل ١/٩ الوتر او ١١١٢١ عشر ميلمتر وهو البعد الطنيني

٥) ١/٩ الطنيني اي الكوما الاولى = ١٠٥/٩٠٩ فلنا :

نسبة ٩٠٩ : ١١١٢١ :: ١٠٥ : الجواب = ١٢٢٨ ميلمتر .

فالـ ١٣٢٦ ميلمتر الآنفة الذكر تتوسط بين ١٤٤٤ و ١٢٢٨ ، اي انها تساوي ، جزءاً واحداً من ثمانية اجزاء ونصف ، من البعد الطنيني لان :

نسبة ١٤٤٤ : ١/٨ :: ١٣٢٦ : ١٧/١٤٤

وكذلك نسبة ١٢٢٨ : ١/٩ :: ١٣٢٦ : ١٣٦/١١٥٢ ، وكلا الجوابين

يساوي ١/٨،٥ اي ان السلم يساوي بالضبط ، خمسة ابعاد طنينية وسبعة كومات ونصف ، وبعبارة أخرى يساوي خمسين كوما ، لان ٥ × ٨،٥ + ٧،٥ = ٥٠ وهو عدد كومات السلم العربي الذي يتوسط بين سلمي الـ ٤٧ والـ ٥٣ كوما كما عرفنا في نهاية الفصل السابق (ص ١٢٣) .

وبما ان هندسة السلم الموسيقي تقتضي تقسيمه الى جناحين يفصل بينهما بعد طنيني ، فان هندسة ابعاد السلم العربي تترتب هكذا :

الجناح الاول = ٣/٤ ٢٠ كوما ، والطنيني ١/٢ ٨ كوما ، والجناح الثاني ٣/٤ ٢٠ كوما ، فاذا قسمنا كلا من الجناحين الى بعدين طنينين لزاد من كل جناح ٣/٤ ٣ كوما وهي البقية (فضلة ذي الاربع على طنينين) المسماة باليونانية ليما ، وعلى ذلك تترتب درجات السلم هكذا : (١/٢ ٨ + ١/٢ ٨ + ٣/٤ ٣ + ١/٢ ٨ + ١/٢ ٨ + ١/٢ ٨ + ٣/٤ ٣) والاجمال خمسون كوما . وبالاستغناء عن الكسور ، اي بقسمة الكوما الى اوبعة أرباع لنا : (٣٤ + ٣٤ + ١٥ + ٣٤ + ٣٤ + ٣٤ + ١٥) والاجمال ٢٠٠ ربع كوما ، وباعتبار الكوما ٢٤ قيراطاً او ذرة صوتية (١) يساوي الديوان الكامل ، ١٢٠٠ ذرة اعني (٢٠٤ + ٢٠٤ + ٩٠ + ٢٠٤ + ٢٠٤ + ٢٠٤ + ٩٠) .

وهكذا نرى ان السلم العربي يشتمل على ارباع كومات لا على ارباع مقامات ، وما الـ ١٢٠٠ ذرة الا ابعاد صوتية متناهية في الصغر ، لا تستعمل الا لضبط اجزاء النغم ، فيكون كل صوت (تون) من السلم الافرنجي مساويا مئتي ذرة وهي ما سماه الدكتور فارمر (سنت) اي جزء من مئة من نصف الصوت .

اما البعد الطنيني الذي يساوي ٢٠٤ ذرات (٢) فينقسم الى ليمتين و كوما ،

---

(١) ان تقسيم الديوان الى ١٢٠٠ ذرة هو اعظم دقة موسيقية عرفها الناس ، فهي تحصر النسب والاصوات الموسيقية باسلوب لايخرج عن حيز المسموع والمعقول الى حيز العمليات الرياضية الفلكية ، والفرق بين هذا الرقم وبين عدد الذرات الحقيقي في الديوان زهيد جدا فهو يساوي حسب رأينا نحو ١٢٠٢ ذرة ويساوي بحساب اللوغاريتم لرقم الاثنين نحو ١٢٠٤ ذرات ، وليس لهذا الفرق اهمية من الوجهة الموسيقية ، فهو = ١/٦ كوما في الديوان كله .

(٢) ان مقادير الذرات الصوتية ثابتة بين الابعاد الموسيقية ، لذلك نجد الذرات افضل ، في التعبير عن تلك الابعاد ، من النسب الوترية والاهتزازية التي تتناقص او تتزايد تدريجياً .

لان اليمتين اللتين رأيناهما في الجناحين تساويان ١٨٠ ذرة ، اي ٢/١ ٧ كومات او ما يعادل عشر الوتر تقريباً .

وهكذا يتألف السلم كله من ١٧ جزءاً صوتيا هي ١٢ لما و ٥ كومات .

وقد عرفنا في بحث قسمة الاوتار ، ان صوت ١٠/١ الوتر يلذ للاذن الموسيقية ، وانه موجود في طبيعة السلم ، لان المسافة التي تبقى من الديوان بعد طرح خمسة ابعاد طنينية ، تساوي عشر الوتر بالتقريب الدقيق .

ويمكن ان نتوصل ايضاً الى هذا التقسيم عن طريق الوحدة الصوتية ، بأسلوب معكوس ، فنحدد نسبة الصوت الناقص بجمع الابعاد الطنينية ، مبتدئين من نصف الوتر الى مطلقه وقائلين : ما هو المركز الصوتي الذي اذا طرحنا منه تسعه كان الباقي نصف الوتر ؟ وبما ان الحصول على الابعاد الطنينية طرداً يتم بقسمة الوتر على تسعة وطرح الخارج من طول الوتر ، فان الحصول على هذه الابعاد ذاتها عكساً يتم بقسمة نصف الوتر على ثمانية واضافة الخارج على نصف الوتر وهلم جرا هكذا : (٥٠٠٠ ÷ ٨ = ٦٢٥ + ٥٠٠٠ = ٥٦٢٥ ÷ ٨ + ٥٦٢٥ = ٦٣٢٨ ÷ ٨ + ٦٣٢٨ = ٧١١٩ ÷ ٨ + ٧١١٩ = ٨٠٠٩ ÷ ٨ + ٨٠٠٩ = ٩٠١٠) اعني اذا حبسنا من الوتر الذي طوله ١٠،٠٠٠ عشر ميلمتر ٩٩٠ جزءاً واطلقنا ٩٠١٠ فاننا نسمع شبه الصوت الذي ندعوه بالبعد الطبيعي او العادي ، وهو الذي يصدر بحبس ١٠/١ الوتر واطلاق ١٠/٩ . فاليمتان من البعد الطنيني تعدلان اذن حبس ١٠/١ الوتر ، ولا شك بان هذا الصوت كان مستعملا في كثير من الانغام عند العرب ، القدماء وهم يسمونه المجنب الكبير .

وهناك طريقة ثالثة تصل بنا الى النتيجة الآنفة الذكر ، بواسطة الكسور الدارجة ، فيعتبر الوتر واحداً صحيحاً ، ثم يطرح تسعه وتسع الباقي وهلم جرا الى الطنيني الخامس ، ثم ننسب الكسر الاخير الى نصف الوتر الذي هو جواب المطلق ونهاية الديوان ، هكذا : (١ ٩/٨ ٨١/٦٤ ٧٢٩/٥١٢ ٦٥٦١/٤٠٩٦ ٥٩٠٤٩/٣٢٧٦٨ ٢/١) ثم ٥٩٠٤٩/٣٢٧٦٨ ÷ ٢/١ = ٥٩٠٤٩/٦٥٥٣٦ نسبة الجزء المطلق ، و ٦٤٨٧/٦٥٥٣٦ نسبة

المحبوس وهي الكسر الدقيق الذي يمثل الصوت الباقي الى منتصف الوتر بعد طرح خمسة ابعاد طنينية .

وبما ان نسبة (١/٩ : ٦٤٨٧/٦٥٥٣٦ :: ١ : ٥٨٣٨٣/٦٥٥٣٦) فالمعنى اننا اذا اعتبرنا ١/٩ الوتر صوتا كاملا ، فان الباقي من الوتر بعد طرح خمسة ابعاد طنينية يساوي ٥٨٣٨٣/٦٥٥٣٦ من الطنيني ، وبالحط الى اصغر كسر ممكن = ١٥/١٧ او ٧٠٥/٨٠٥ . واذا كان الطنيني يساوي ٢٠٤ ذرات كما رأينا ، فان الديوان الذي = ٥٨٣٨٣/٦٥٥٣٦ ٥ طنيني = ١٢٠٢ ذرة تقريباً . وهكذا نكون قد عرفنا السر الذي لاجله قسم العرب البعد الطنيني الى ليمتين وكوما ولم يقسموه الى ثلاثة او اربعة اجزاء متساوية . والخلاصة ان السلم العربي يتألف كما تقدم من ١٧ جزءاً (١٢ ليما و ٥ كومات) ويبقى ان نعرف كيفية ترتيبها في السلم ، وهو ما سنتناوله الآن بالدرس والتحليل فنقول :

يختلف ترتيب اجزاء السلم العربي حسب الانغام ، فكل ترتيب يعبر عن نغم او اكثر .

الترتيب الأول :

الجناح الاول:

١) – البعد الطنيني الاول فوق القرار = ليما ليما كوما

٢) – « « الثاني = « « «

٣) – الفضلة الاولى = «

٤) – الفاصل الطنيني بين الجناحين = « « «

الجناح الثاني:

٥) – البعد الطنيني الرابع = « « «

٦) – « « الخامس = « « «

٧) – الفضلة الثانية = «

وعليه تكون النظرية القديمة المعلومة لدى الافرنج ، بتقسيم السلم الى أجزاء أقحمت بينها كومات ، مقتبسة عن السلم العربي ، ولكنهم لما ضاقوا ذرعاً بسرها ، كما سترى في بحث السلم المعدل ، استغنوا عنها واقتصروا على تقسيمه الى اثني عشر نصف صوت ، مازجين الليمات بالكومات ، فنحتوا

واقتطعوا وشوّهوا حتى قصّر السلم عن استيعاب نسبة واحدة من النسب الشريفة التي عرفناها في بحث قسمة الجناح ، بينما هذا الشكل الاول يتسع لنسب كثيرة هي تسع الوتر وعشره و ١/١٦ منه وغير ذلك .

فالسلم العربي مرن كما ترى لانـــه يطاوع النسب الموسيقية ، فتتعدد اشكال ترتيب درجاته حسبما تقتضيه نسب النغم .

وعليه يمكننا مثلا ، ان نضع الكوما بين الليمتين في كل بعد طنيني فيأتي ترتيب درجات السلم العربي هكذا :

الترتيب الثاني :

١) – البعد الطنيني الاول فوق القرار = ليما كوما ليما		
٢) – « « الثاني = « « «	الجناح الاول	
٣) – الفضلة الاولى = «		
٤) – الفاصل الطنيني بين الجناحين = « « «		
٥) – البعد الطنيني الرابع = « « «		
٦) – « « الخامس = « « «	الجناح الثاني	
٧) – الفضلة الثانية = «		

وهذا الشكل يتسع للنسب المذكورة آنفا ، ويمتاز بقبوله نسبة ١/١٦ كدرجة اولى في السلم . وقد تأتي الفضلة متوسطة بين البعدين الطنينين في كل جنـــاح ، وهو الترتيب الثالث الذي يمتاز بالتعبير عن نسبة ١/٧ الوتر بثلاث ليمات متتالية .

واذ قد رسمنا فكرة بدائية عن هذه المرونة ، يمكننا ان نتفنن في ترتيب الاجزاء السبعة عشر كما يقتضيه كل نغم ، ليس بقسمة كل جناح فحسب ، بل بقسمة البعد الطنيني ذاته ، لاننا ، بترتيب ابعاد طنينية مختلفة التقسيم ، نصل الى اشكال عديدة من السلم العربي (راجع تركيب الصور) هـذه امثلة من اجنحتها :

شكل ١) ليما ليما كوما – ليما ليما كوما – ليما
» ٢) » » – » كوما ليما – »
» ٣) » » » – كوما ليما » – »
» ٤) » كوما ليما – ليما » كوما – »
» ٥) » » » – » كوما ليما – »
» ٦) » » » – كوما ليما » – »
» ٧) كوما ليما » – ليما » كوما – »
» ٨) » » » – » كوما ليما – »
» ٩) » » » – كوما ليما » – »

وبعد هذا كله ياتي دور الليما متوسطة بين الطنينين او متقدمة عليهما ، فعلى هذا الاساس من تغيير الترتيب ، تتركب الانغام وتتبدل مراكز الدساتين على الآلات ، لان الليما قد تنضم مع الكوما فتؤلفان جزءا صوتياً يساوي ١١٤ ذرة صوتية نسبته نحو ١/١٦ من الوتر ، نسميه (ليماما) اي ليما مع كوما . وقد نطرح الكوما من الليما فيبقى جزء صوتي يساوي ٦٦ ذرة ونسبته نحو ١/٢٨ من الوتر نسميه (كوليما) اي كوما الى الليما . وهكذا تتألف من ترتيب هذه الابعاد اشكال عديدة ، كل منها يعبر عن احد الانغام .

اما السلم العربي النظامي او المقياسي ، فهو جناحان يتلوهما الفاصل الطنيني ، على ترتيب ليما ليما كوما كما سترى ، وبالنسبة اليه يتضح ما طرأ على الاشكال الأخرى من التحويل .

النسب الوترية والاهتزازية

لذرات السلم العربي

علمنا انه لابد للمرء في تقسيم السلم من سلوك احدى طريقين ، اولاهما اعتبار مساحة السلم ستة اصوات شبه طنينية (تون) ثم يقسم كل منهما نصفين متساويين كما فعل الافرنج ، او اربعة ارباع كبعض المصريين .

وهكذا يكون السلم معدلا ، ونسب جناحيه مفقودة ، ويكون كل صوت فيه ناشزاً لا برهان على صحته كما علمنا من بحث قسمة الاوتار ؛ وفي هذه الحال تحكم التقسيمات المذكورة بالاصوات ، فتتعين مراكزها بالقواعد الرياضية ، دون اعتبار ما تقتضيه النسب الموسيقية من الائتلاف ؛ لذلك تسمى الموسيقى المبنية على اساس كهذا صناعية .

أما الطريق الثانية فهي تحديد مساحة الديوان الموسيقي بالبعد الطنيني التام ، ثم تقسم الى جناحين وطنيني ، ويقسم كل جناح الى اصوات على مقتضى احدى النسب الموسيقية ؛ وفي هذه الحال يتألف السلم من ليمات و كومات وليمامات و كوليمات ، تمكننا من التعبير عن نسب الاجنحة المتعددة بأبعاد صوتية يختلف ترتيبها في الديوان كما سلف البيان .

وبما ان هذا هو القصد الحقيقي من السلم العربي ، الذي يمكننا من ان ندل ونعبر عن النسب الموسيقية بدقة لن يبذنا فيها احد ، لذلك ينبغي ان لا نكترث بما تقرره القاعدة الرياضية للاصوات المتساوية ، بل يجب ان نتقيد بالأهم والأولى ، اي بنسب الاجنحة ؛ مستأنسين بالقاعدة الرياضية استئناسا ، لانها قد لا تتفق مع تلك النسب احيانا ، بل تخالفها بتعديل قليل لا تشعر به الاذن ، ولا يتجاوز دائماً ربع كوما ، مما يدل بوضوح على ان هذا الربع هو أدق وحدة صوتية عملياً وها نحن نفسر ذلك بالامثال فنقول :

ثبت لدينا ان تحديد البعد الطنيني وغيره من النسب الشريفة يستوجب قسمة السلم العربي الى ١٢٠٠ ذرة او ٢٠٠ ربع كوما على الاقل ، فالطنيني يساوي ٨ ١/٢ كومات ، اي ٣٤ ربع كوما او ٢٠٤ ذرات ، ولكن يوجد بعد آخر عظيم الاهمية ، مستعمل في نسب الاجنحة وهو ١/١٠ الوتر ، فبموجب السلم العربي يعبر عنه بليمتين ، اي بما ينقص عن الطنيني بكوما واحدة ، بينما عشر الوتر يساوي بالدقة نحو ١٨٢ ذرة موسيقية تقريباً ، فتعديل ذرتين لا يؤبه له كما تقدم ، وهكذا نفهم لماذا ينشأ الفرق احيانا في التعبير عن هذا البعد وتريا بـ ٠،٩٠٠٠ او ٠،٩٠١٠ من المتر .

وقد تقدم ان الديوان يساوي نحو ١٢٠٤ ذرات ، فالفرق البالغ ١/٦ كوما ، في الديوان كله لا يؤبه له ايضاً ، لذلك سنلاشيه كما ترى في

الجدول الآتي (لوغاريتم اكوستيك) الذي نظمناه ليساعد القارىء على معرفة النسبتين الوترية والاهتزازية ، لاي جزء كان من اي سلم كان ، وبعبارة أخرى ، لاية نسبة من نسب تقسيم الجناح ، بالدقة التامة .

واذ قد عرفنا من الابحاث السابقة ماهية النسبة الوترية للدرجات الصوتية ، فقد بقي علينا ان نفسر ماهية النسبة الاهتزازية التي لم نبيّنها للقراء حتى الآن ؛ والذي يدعو الى ايجادها ، هو عدم اتفاق الآراء على تحديد طبقة اساسية للاصوات عند العرب ، فمتى تم الاتفاق على تعيين عدد من الاهتزازات لاحدى درجات السلم العربي ، حتى تعتبر مقياسا ثابتاً للاصوات العربية (دياپازون) يمكن ان نستعيض عن النسبة الاهتزازية بتحديد اهتزازات اي جزء من اجزاء السلم او ذراته ، وقد قلنا سابقاً ان النسب الاهتزازية ارقام معكوسة عن النسب الوترية ، فبينما هذه تتصاغر شيئاً فشيئاً كلما قصر الوتر ، نرى النسب الاهتزازية تتعاظم تدريجياً ، فاذا قسمت الواحد الصحيح على اية نسبة وترية ، حصلت على النسبة الاهتزازية المقابلة لها وبالعكس ؛ وعليه يكون حاصل ضرب النسبة الوترية × النسبة الاهتزازية مساويا دائماً واحداً صحيحاً ، كما ان ضرب الامتار في الكيلوسيكل يساوي دائماً سرعة النور في الطبيعة .

فاذا اردت ان تعرف عدد اهتزازات اي صوت من السلم العربي او غيره ، فاضرب نسبته الاهتزازية في عدد الاهتزازات المفروضة لدرجة القرار تحصل على المطلوب ؛ مثلا ما هو عدد اهتزازات الكوما الثامنة والاربعين اذا فرضنا عدد اهتزازات درجة القرار ٥٢٢ ؟ وبما ان هذه الكوما = ١٠١٥٢ ذرة من السلم ، والنسبة الاهتزازية الموضوعة امام هذا الرقم هي ١،٩٤٥٨ فبضربها × ٥٢٢ = ١٠١٦ اهتزازة (بجبر الكسور) .

اما اذا اردت ان تعرف النسبة الوترية او الاهتزازية لأية ذرة في السلم ، غير واردة في الجدول ، فاستخرج نسبتها الوترية بالقياس الى ما قبلها وبعدها ، مهملا الكسور الزهيدة اذ لا اهمية لها ؛ مثلاً : ما هي النسبة الوترية والاهتزازية للذرة ٣٥٥ من السلم ؟ قلنا : الذرة ٣٥٤ = ٨١٥١،٥ والذرة ٣٦٠ = ٨١٢٣ فالست ذرات بينهما تساوي ٢٨،٥ ÷ ٦ = ٤،٥ تقريباً ثم ٨١٥١،٥ - ٤،٥ = ٨١٤٧ ؛ و ١،٠٠٠٠ ÷ ٨١٤٧ = ١،٢٢٧٥ وهي النسبة الاهتزازية .

مثل ثان - ما هما النسبتان الوترية والاهتزازية للذرة ٦٩٨ من السلم ، قلنا : (الذرة ٦٩٦ = ٠،٦٦٩٠ والذرة ٧٠٠ = ٦٦٧٥ فالاربع ذرات بينهما تساوي ١٥ ÷ ٤ × ٢ = ٨ تقريباً ؛ ثم ٦٦٩٠ - ٨ = ٦٦٨٢ و ١،٠٠٠٠ ÷ ٦٦٨٢ = ١،٤٩٦٥ وهي النسبة الاهتزازية .

اما اذا عرفت نسبة ذرة ما بالكسر الدارج ، فاقسم صورته على مخرجه تحصل على نسبتها الاهتزازية بالكسر العشري .

ونختم البحث بوضع هذه القاعدة العامة لمعرفة النسبتين الوترية والاهتزازية لاي جزء او كوما من اي سلم كان مقسوم الى اجزاء او كومات متساوية ، بدون ان نلتجىء الى القاعدة الرياضية للنسب الموسيقية ، وهذه صورة العمل :

١) - اقسم عدد الذرات العام اي ١٢٠٠ على عدد الكومات او الاجزاء المتساوية ، في السلم المبحوث عنه ، ثم اضرب الخارج × مرتبة ذلك الجزء ، فالحاصل هو عدد ذراته .

٢) - فتش في الجدول الآتي عن الطول الوتري لذلك العدد من الذرات حسبما علمت ، فان لم تجده بذاته يكن متوسطاً بين مركزين ، فاستخرج نسبته الوترية على ما رايت اعلاه .

٣) - اقسم الواحد الصحيح على النسبة الوترية التي حصلت عليها فالخارج هو النسبة الاهتزازية ؛ فاضربها بعدد الاهتزازات المفروضة لقرار ذلك السلم تحصل على عدد الاهتزازات للجزء المطلوب ، مثال :

ما هي النسبة الوترية والاهتزازية للكوما الحادية عشرة من سلم مقسوم الى ٤٧ كوما متساوية ؟ وما هو عدد اهتزازاتها اذا كانت اهتزازات قرار السلم ٥١٦ اهتزازة ؟ قلنا : (١٢٠٠ ÷ ٤٧ × ١١ = ٢٨١ وهو عدد الذرات ؛ ثم في الجدول ٨٥٢٦ - ٨٤٩٧ = ٢٩ ÷ ٦ × ٥ = ٢٤ ، نطرحها من ٨٥٢٦ = ٨٥٠٢ وهي النسبة الوترية .

ثم ١ ÷ ٠،٨٥٠٢ = ١،١٧٦٢ وهي النسبة الاهتزازية × ٥١٦ = ٦٠٧ اهتزازات وهو الجواب المطلوب .

الذرات الصوتية والنسب الوترية والاهتزازية فى السلم العام

الذرة	الوترية	الاهتزازية	ملاحظات	الذرة	الوترية	الاهتزازية	ملاحظات
قرار	١٠٠٠٠	١٠٠٠٠٠	وتر مطلق	١٠٢	٩٤٢٧	١٠٠٦٠٧	
١	٩٩٩٤	١٠٠٠٠٦		١٠٨	٩٣٩٤	» ٤٤	
٢	» ٨٨	» ١٢		-١١٢	» ٧٥	» ٦٧	= ١/١٦ الوتر
٦	» ٦٥	» ٣٥		١١٤	» ٦٢	» ٨١	
١٢	» ٣٠	» ٧٠		+١١٩	» ٣٣	١٠٠٧١٥	= ١/١٥ »
١٨	٩٨٩٦	١٠٠١٠٥		١٢٠	» ٣٠	» ١٨	
٢٤	» ٦٢	» ٤٠	= ١/٧٢ الوتر	١٢٦	٩٢٩٨	» ٥٥	
٣٠	» ٢٨	» ٧٥		-١٢٩	» ٨٦	» ٦٩	= ١/١٤ »
٣٦	٩٧٩٤	١٠٠٢١٠	= ١/٤٩ »	١٣٢	» ٩٦	» ٩٢	
٤٢	» ٦٠	» ٤٦		-١٣٤	» ٥٩	١٠٠٨٠٠	= ٢/٢٧ »
٤٨	» ٣٦	» ٨٢		١٣٨	» ٣٤	» ٢٩	= ١/١٣ »
+٤٨	» ٢٢	» ٨٦	= ١/٣٦ »	١٤٤	» ٠٢	» ٦٧	= ٧/٨٨ »
٥٠	» ١٥	» ٩٤	ربع صوت معدل	١٥٠	٩١٧٠	١٠٠٩٠٥	ثلاثة ارباع معدلة
+٥٣	٩٦٩٧	١٠٠٣١٢	= ١/٣٣ الوتر	+١٥٠	» ٦٧	» ٠٩	١/١٢ الوتر
٥٤	» ٩٢	» ١٨		١٥٦	» ٣٨	» ٤٣	
٦٠	» ٥٨	» ٥٤		١٦٢	» ٠٦	» ٨١	
-٦٣	» ٤٣	» ٧٠	= ١/٢٨ »	١٦٦	٩٠٩٠	١٠١٠٠٧	١/١١ »
٦٦	» ٢٥	» ٩٠		١٦٨	» ٧٥	» ٣٠	
+٧٠	٩٦٠٠	١٠٠٤١٧	= ١/٢٥ »	١٧٤	» ٤٣	» ٥٨	
٧٢	٩٥٩٢	» ٢٦		١٨٠	» ١٢	» ٩٦	
-٧٤	» ٨٣	» ٣٥	= ١/٢٤ »	-١٨٢	٩٠٠٠	١٠١١١١	= ١/١٠ »
٧٨	» ٥٩	» ٦٢		١٨٦	٨٩٨١	» ٣٤	
-٨١	» ٤٥	» ٧٦	= ١/٢٢ »	١٩٢	» ٥٠	» ٧٣	
٨٤	» ٢٦	» ٩٨		١٩٨	» ١٩	١٠١٢١٢	
-٨٥	» ٢٤	١٠٠٥٠٠	= ١/٢١ »	٢٠٠	» ٠٩	» ٢٥	صوت معدل
٩٠	٩٤٩٣	» ٣٤	= ١٣/٢٥٦ »	٢٠٤	٨٨٨٩	» ٥٠	طنيني ١/٩ الوتر
٩٢	» ٨٢	» ٤٦	= ٧/١٣٥ »	٢١٠	» ٥٨	» ٨٩	
+٩٣	» ٧٤	» ٥٦	= ١/١٩ »	٢١٦	» ٢٧	١٠١٣٢٩	
٩٦	» ٦٠	» ٧١		٢٢٢	٨٧٩٦	» ٦٨	
١٠٠	» ٣٩	» ٩٥	نصف صوت معدل	٢٢٨	» ٦٦	١٠١٤٠٧	

تابع الذرات والنسب في السلم العام

الذرة	الوترية	الاهتزازية	ملاحظات	الذرة	الوترية	الاهتزازية	ملاحظات
٢٣١+	٨٧٥٠	١،١٤٢٩	= ١/٨ الوتر	٣٧٨	٨٠٣٨	١،٢٤٤٠	
٢٣٤	» ٣٦	» ٤٦		٣٨٤	» ١٠	» ٨٤	
٢٤٠	» ٠٦	» ٨٦		٣٨٦	٨٠٠٠	١،٢٥٠٠	= ١/٥ الوتر
٢٤٦	٨٦٧٦	١،١٥٢٦		٣٩٠	٧٩٨٢	» ٢٨	
٢٥٠	» ٥٦	» ٥٣	خمسة ارباع معدلة	٣٩٦	» ٥٤	» ٧٢	
٢٥٢	» ٤٦	» ٦٦		٤٠٠	» ٣٦	» ٩٩	صوتان معدلان
٢٥٨	» ١٦	١،١٦٠٦		٤٠٢	» ٢٦<	١،٢٦١٦	
٢٦٤	٨٥٨٦	» ٤٧		٤٠٨	٧٨٩٩	» ٦٠	بعدان طنينيان
٢٦٧	» ٧١	» ٦٧	= ١/٧ الوتر	٤١٤	» ٧١<	١،٢٧٠٤	
٢٧٠	» ٥٦	» ٨٧		٤٢٠	» ٤٤	» ٤٨	
٢٧٦	» ٢٦	١،١٧٢٧		٤٢٦	» ١٧	١،٢٧٩٢	
٢٨٢	٨٤٩٧	» ٦٨		٤٣٢	٧٧٩٠	» ٨٣٧	
٢٨٨	» ٦٨	١،١٨٠٩		٤٣٥+	» ٧٨	» ٥٩	= ٢/٩ الوتر
٢٩٤	» ٣٩	» ٥٠	= ٥/٣٢ الوتر	٤٣٨	» ٦٣	» ٨١	
٣٠٠	» ١٠	» ٩١	١،٥ صوت معدل	٤٤٤	» ٣٦	١،٢٩٢٦	
٣٠٦	٨٣٨١	١،١٩٣٢		٤٥٠	» ٠٩<	» ٧١	٩ ارباع معدلة
٣١٢	» ٥٢	» ٧٣		٤٥٦	٧٦٨٣	١،٣٠١٦	
٣١٦	» ٣٣	١،٢٠٠٠	= ١/٦ الوتر	٤٦٢	» ٥٦<	» ٦١	
٣١٨	» ٢٣	» ١٤		٤٦٨	» ٢٠	١،٣١٠٦	
٣٢٤	٨٢٩٤	» ٥٦		٤٧٤	٧٥٩٤	» ٥١	
٣٣٠	» ٦٥	» ٩٨		٤٨٠	» ٧٨	» ٩٦	
٣٤٦	» ٣٧	١،٢١٤٠		٤٨٦	» ٥٢	١،٣٢٤٢	
٣٤٢	» ٠٨<	» ٨٢		٤٩٢	» ٢٦	» ٨٨	
٣٤٨	٨١٨٠	١،٢٢٢٥		٤٩٨	٧٥٠٠	١،٣٣٣٣	= ١/٤ الوتر
٣٥٠	» ٧٠	» ٣٩	سبعة ارباع معدلة	٥٠٠	٧٤٩٢	١،٣٣٤٨	٢،٥ ص. معدل
٣٥٤	» ٥١<	» ٦٨		٥٠٤	» ٧٤	» ٨٠	
٣٦٠	» ٢٣	١،٢٣١١		٥١٠	» ٤٨	١،٣٤٢٦	
٣٦٦	٨٠٩٤<	» ٥٤		٥١٦	» ٢٢	» ٧٣	
٣٧٢	» ٦٦	» ٩٧		٥٢٢	٧٣٩٦<	١،٣٥٢٠	

تابع الذرات والنسب في السلم العام

الذرة	الوترية	الاهتزازية	ملاحظات	الذرة	الوترية	الاهتزازية	ملاحظات
٥٢٨	٧٣٧١	١٫٠٣٥٦٧		٦٩٠	٦٧١٣	١٫٤٨٩٦	
٥٣٤	» ٤٥<	» ٦١٤		٦٩٦	٦٦٩٠	٩٤٨	
٥٤٠	» ٢٠	» ٦٦١		٧٠٠	» ٧٥	» ٩٨٣	٣٫٥ص. معدل
٥٤٦	٧٢٩٥	» ٧٠٨		٧٠٢	» ٦٧	١٫٥٠٠٠	= ١/٣ الوتر
٥٥٠	» ٧٩	» ٧٤٠	١١ ربعا معدلا	٧٠٨	» ٤٤	» ٠٥٢	
٥٥٢	» ٧٠	» ٧٥٥		٧١٤	» ٢١	» ١٠٤	
٥٥٨	» ٤٥	» ٨٠٣		٧٢٠	٦٥٩٨	» ١٥٦	
٥٦٤	» ٢٠	» ٨٥١		٧٢٦	» ٧٥	» ٢٠٩	
٥٧٠	٧١٩٥	» ٨٩٩		٧٣٢	» ٥٢	» ٢٦٢	
٥٧٦	» ٧٠	» ٩٤٧		٧٣٨	» ٢٩<	» ٣١٥	
٥٨٢	» ٤٥	» ٩٩٥	= ٢/٧ الوتر	٧٤٤	» ٠٧	» ٣٦٨	
٥٨٨	» ٢٠	١٫٠٤٠٤٤		٧٥٠	٦٤٨٤<	» ٤٢١	١٥ ربعا معدلا
٥٩٤	٧٠٦٥<	» ٠٩٣		٧٥٦	» ٦٢	» ٤٧٥	
٦٠٠	» ٧١	» ١٤٢	٣أصوات معدلة	٧٦٢	» ٣٩<	» ٥٢٩	
٦٠٦	» ٤٦<	» ١٩١		٧٦٨	» ١٧	» ٥٨٣	
٦١٢	» ٢٢	» ٢٤٠	٣ أبعاد طنينية	٧٧٤	٦٣٩٤<	» ٦٣٨	
٦١٨	٦٩٩٨	» ٢٩٠		٧٨٠	» ٧٢	» ٦٩٣	
٦٢٤	» ٧٤	» ٣٤٠		٧٨٦	» ٥٠	» ٧٤٨	
٦٣٠	» ٥٠	» ٣٩٠		٧٩٢	» ٢٨	» ٨٠٣	
٦٣٦	» ٢٦	» ٤٤٠		٧٩٨	» ٠٦	» ٨٥٨	
٦٤٢	» ٠٢	» ٤٩٠		٨٠٠	٦٢٩٩	» ٨٧٦	٤أصوات معدلة
٦٤٨	٦٨٧٨	» ٥٤٠		٨٠٤	» ٨٤	» ٩١٤	
٦٥٠	» ٧٠	» ٥٥٧	١٣ ربعا معدلا	٨١٠	» ٦٢	» ٩٧٠	
٦٥٤	» ٥٤	» ٥٩٠		٨١٤-	» ٥٠	١٫٦٠٠٠	= ٣/٨ الوتر
٦٦٠	» ٣٠	» ٦٤١		٨١٦	» ٤٠	» ٠٢٦	٤ أبعاد طنينية
٦٦٦	» ٠٦<	» ٦٩٢		٨٢٢	» ١٨<	» ٠٨٢	
٦٧٢	٦٧٨٣	» ٧٤٣		٨٢٨	٦١٩٧	» ١٣٨	
٦٧٨	» ٥٩<	» ٧٩٤		٨٣٤	» ٧٥<	» ١٩٤	
٦٨٤	» ٣٦	» ٨٤٥		٨٤٠	» ٥٤	» ٢٥٠	

تابع الذرات والنسب في السلم العام

الذرة	الوترية الاهتزازية		ملاحظات	الذرة	الوترية الاهتزازية		ملاحظات
٨٤٦*	٦١٣٢<	١،٦٣٠٦		٩٨٤	٥٦٦٤	١،٧٦٥٥	
٨٥٠	» ١٨	» ٣٤٤	= ١٧ ربعا معدلا	٩٩٠	» ٤٤<	» ٧١٦	
٨٥٢	» ١١	» ٣٦٣		٩٩٦	» ٢٥	» ٧٧٨	= ١٦/٧ الوتر
٨٥٨	٦٠٩٠	» ٤٢٠		١٠٠٠	» ١٢	» ٨١٨	٥ أصوات معدلة
٨٦٤	» ٦٩	» ٤٧٧		١٠٠٢	» ٠٥<	» ٨٤٠	
٨٧٠	» ٤٨	» ٥٣٤		١٠٠٨	٥٥٨٦	» ٩٠٢	
٨٧٦	» ٢٧	» ٥٩١		١٠١٤	» ٦٦<	» ٩٦٤	
٨٨٢	» ٠٦<	» ٦٤٨		÷١٠١٨	» ٥٥	١،٨٠٠٠	= ٩/٤ الوتر
٨٨٤	٦٠٠٠	» ٦٦٧	= ٢/٥ الوتر	١٠٢٠	» ٤٧	» ٠٢٦	٥ أبعاد طنينية
٨٨٨	٥٩٨٦	» ٧٠٦		١٠٢٦	» ٢٨	» ٠٨٩	
٨٩٤	» ٦٥<	» ٧٦٣		١٠٣٢	» ٠٩	» ١٥٢	
٩٠٠	» ٤٥	» ٨٢١	٤،٥ ص. معدل	÷١٠٣٤	٥٠٠٠	» ١٨٢	= ٢٠/٩ الوتر
٩٠٦	» ٢٤<	» ٨٧٩		١٠٣٨	٥٤٩٠	» ٢١٥	
٩١٢	» ٠٤	» ٩٣٨		١٠٤٤	» ٧١	» ٢٧٨	
٩١٨	٥٨٨٣<	» ٩٩٦		١٠٥٠	» ٥٢	» ٣٤٢	ـ ٢١ ربعا معدلا
٩٢٤	» ٦٣	١،٧٠٥٥		١٠٥٦	» ٣٣	» ٤٠٦	
٩٣٠	» ٤٣	» ١١٤		١٠٦٢	» ١٤	» ٤٧٠	
٩٣٣	» ٣٣	» ١٤٣		١٠٦٨	٥٣٩٥	» ٥٣٤	
٩٣٦	» ٢٣	» ١٧٣		÷١٠٧١	» ٨٤<	» ٥٧١	= ١٣/٦ الوتر
٩٤٢	» ٠٣	» ٢٣٢		١٠٧٤	» ٧٦<	» ٥٩٨	
٩٤٨	٥٧٨٣	» ٢٩٢		١٠٨٠	» ٤٨	» ٦٦٣	
٩٥٠	» ٧٦	» ٣١٢	= ١٩ ربعا معدلا	-١٠٨١	» ٥٧	» ٦٦٧	= ٢٨/١٣ الوتر
٩٥٤	» ٩٣	» ٣٥٢		١٠٨٦	» ٣٩<	» ٧٢٨	
٩٦٠	» ٤٣	» ٤١٢		÷١٠٨٨	» ٣٣	» ٧٥٠	= ١٥/٧ »
٩٦٦	» ٢٣	» ٤٧٢		١٠٩٢	» ٢١	» ٧٩٣	
-٩٦٩	» ١٤	» ٥٠٠	= ٣/٧ الوتر	١٠٩٨	» ٠٢<	» ٨٥٨	
٩٧٢	» ٠٣	» ٥٣٣		١١٠٠	٥٢٩٧	» ٨٧٩	٥،٥ ص. معدل
٩٧٨	٥٦٨٣<	» ٥٩٤		١١٠٤	» ٨٤	» ٩٢٤	

تابع الذرات والنسب في السلم العام

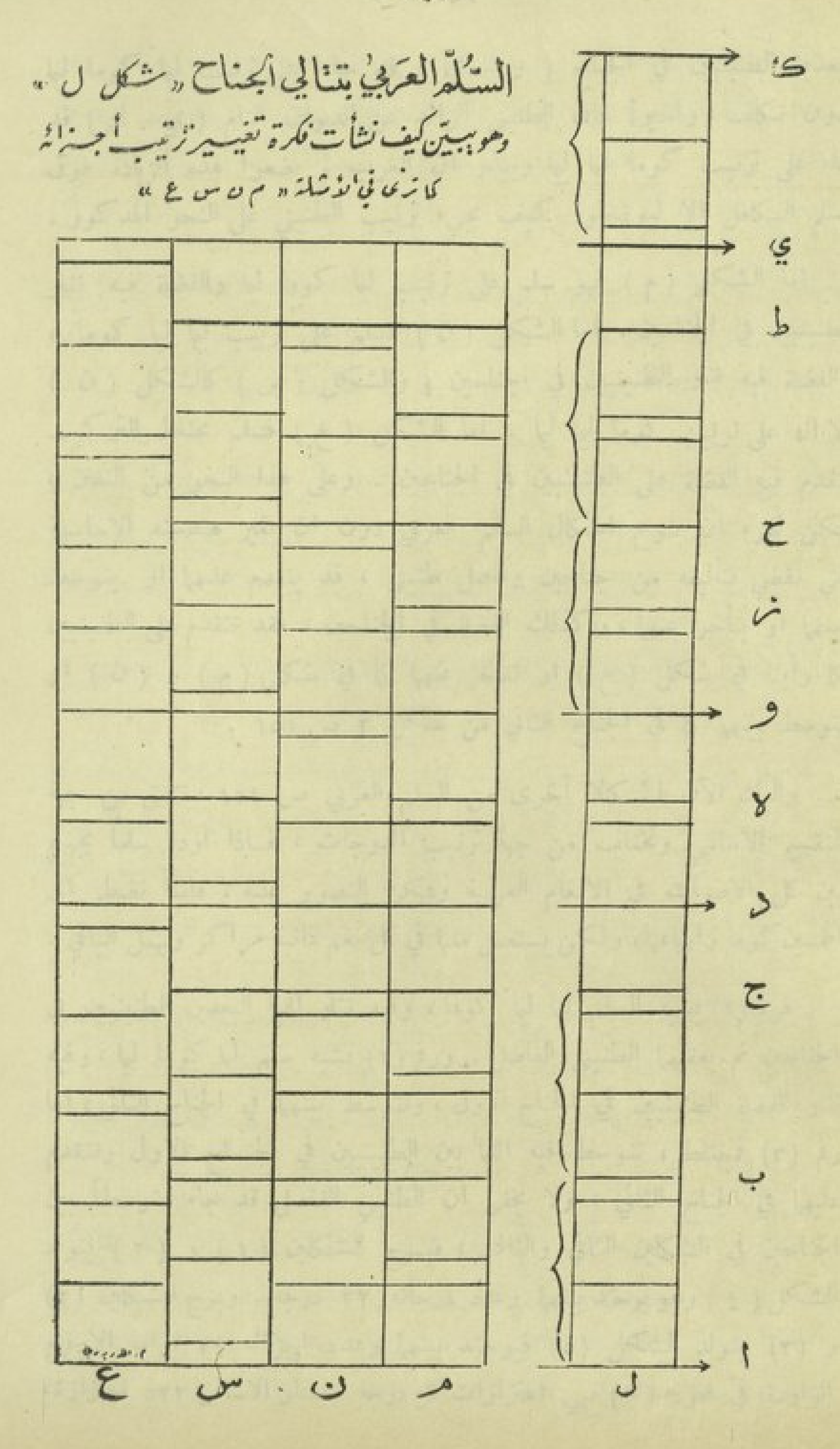
الذرة	الوترية	الاهتزازية	ملاحظات	الذرة	الوترية	الاهتزازية	ملاحظات
١١١٠	٥٢٦٥<	١،٨٨٩٩٠		١١٥٢	٥١٣٩	١،٩٤٥٨	
١١١٦	» ٤٧	١،٩٠٥٦		١١٥٨	» ٢١<	» ٥٢٥	
١١٢٢	» ٢٩	» ١٢٣		١١٦٤	» ٠٤	» ٥٩٢	
١١٢٨	» ١١	» ١٩٠		١١٧٠	٥٠٨٦<	» ٦٦٠	
١١٣٤	٥١٩٣	» ٢٥٧		١١٧٦	» ٦٩	» ٧٢٨	
١١٣٧	» ٨٥	» ٢٨٦	= ٢٧/١٣ الوتر	١١٨٢	» ٥١<	» ٧٩٦	
١١٤٠	» ٧٥	» ٣٢٤		١١٨٨	» ٣٤	» ٨٦٤	
١١٤٦	» ٥٧	» ٣٩١		١١٩٤	» ١٧	» ٩٣٢	
١١٥٠	» ٤٥	» ٤٣٦	٢٣ ربعا معدلا	١٢٠٠	٥٠٠٠	٢،٠٠٠٠	نصف الوتر

اشكال من السلم العربي

ان السلم العربي المقياسي المعوّل عليه ، مؤلف من جناحين يتلوهما الفاصل الطنيني ، وكل جناح مؤلف من طنينين وبقية ، وكل طنيني فيه يتألف من ليما ليما كوما كما سترى .

ولكن اذا بدلنا هذا الترتيب حسبما تقتضيه النسب الموسيقية في كل نغم ، نحصل على اشكال متعددة من السلم ، كل منها يمثل نغما غير الذي تمثله الدرجات الرئيسية في السلم المقياسي ، لذلك سنبحث الآن في ترتيب السلم على عدة أشكال ، لنرى الفرق بين كل منها وبين السلم المقياسي ، فندرك كيف انه يجمع كل الانغام ، إما بواسطة علامات تحويل ، او بواسطة تقرير النسب التي تغير ترتيب الدرجات ، والنتيجة واحدة في الحالتين .

فالشكل (ل) في الرسم ، ص ١٤٧ ، يمثل سلم (ليما ليما كوما = طنيني) مرتباً على التتالي ، كما اورده الفارابي عند كلامه عن الطنبور الخراساني ، وهذا الشكل يجمع سائر اشكال ترتيب الليمات والكومات في الطنيني ، وقد توسط الفاصل (د - و) بين الجناحين (ا - د) و (و - ي) كما ان


السُلّم العربي بتتالي الجناح «شكل ل»
وهو يبين كيف نشأت فكرة تغيير ترتيب أجزائه
كما نرى في الأشكال «م ن س ع»
ك
ي
ط
ح
ز
و
ﻫ
د
ج
ب
ا
ل
م
ن
س
ع

البعدين الطنينيين في الجناح (و - ي) قد جاءا على ترتيب ليا كوما ليا بدون تكلف ، واخيراً فان الطنيني الزائد عن الديوان التام (ي - ك) قد جاء على ترتيب كوما ليا ليا ويبدو ان العرب لم يضعوا هذه الزيادة فوق السلم الكامل الا ليوضحوا كيف يجيء ترتيب الطنيني على النحو المذكور .

اما الشكل (م) فهو سلم على ترتيب ليا كوما ليا والفضلة فيه تتلو الطنينيين في الجناحين . اما الشكل (ن) فسلم على ترتيب ليا ليا كوما ، والفضلة فيه تتلو الطنينيين في الجناحين ؛ والشكل (س) كالشكل (ن) الا انه على ترتيب كوما ليا ليا . اما الشكل (ع) فسلم مختلط التركيب تتقدم فيه الفضلة على الطنينيين في الجناحين . وعلى هذا النحو من التفنن ، يمكن للمرء ان ينوع اشكال السلم العربي دون ان يغير هندسته الاساسية التي تقضي بتأليفه من جناحين وفاصل طنيني ، قد يتقدم عليهما او يتوسط بينهما او يتأخر عنهما ، وكذلك الفضلة في الجناحين ، فقد تتقدم على الطنينيين كما رأينا في شكل (ع) او تتأخر عنهما كما في شكلي (م) و (ن) او تتوسط بينهما كما في الجناح الثاني من شكل ٢ ص ١٥١ .

واليك الآن اشكالا أخرى من السلم العربي ص ١٥١ ، تتفق من جهة التقسيم الاساسي وتختلف من جهة ترتيب الدرجات ، فاذا اردنا سلماً يجمع بين كل الاصوات في الانغام العربية ويمكن التصوير عليه ، فاننا نضطر الى الخمسين كوما وارباعها ، ولكن يستعمل منها في كل نغم ثمانية مراكز ويهمل الباقي .

فرقم (١) يشبه السلم ليا ليا كوما ، وفيه تتلو الليا البعدين الطنينيين في الجناحين ثم يعقبهما الطنيني الفاصل . ورقم (٢) يشبه سلم ليا كوما ليا ، وفيه تتلو الفضلة الطنينيين في الجناح الاول ، وتتوسط بينهما في الجناح الثاني ، اما رقم (٣) فمختلط ، تتوسط فيه الليا بين الطنينيين في الجناح الاول وتتقدم عليهما في الجناح الثاني ، ولا يخفى ان الطنيني الفاصل قد جاء متوسطاً بين الجناحين في الشكلين الثاني والثالث ، فبمزج الشكلين (١) و (٢) يتولد الشكل (٤) وهو يوحد بينهما وعدد درجاته ٢٢ درجة . وبمزج الشكلين (٢) و (٣) يتولد الشكل (٥) فيوحد بينهما وعدد اجزائه ٢٤ ، اما الارقام الواردة في عمود (ا) فهي اهتزازات كل درجة باعتبار الاساس ٥٢٢ اهتزازة ،

وفي العمود (ب) ذرات كل درجة ، وفي العمود (ج) النسب الوترية بالكسور العشرية مستخلصة على شتى الطرق ؛ اما العمود (د) ففيه نسب الاقسام المحبوسة لكل درجة بالكسور الدارجة على اصح وجه .

والآن بعد ان انتهينا من ايضاح هندسة السلم العربي المرن ، الذي يعبر من نسب الانغام باعظم دقة ، لابد لنا من التصريح بان العرب لم يضعوه مصادفة ، وانما اتفقوا عليه بعد دراسة طويلة ، ولا شك بان سلم الاتراك المؤلف من ٢٤ جزءاً صوتياً كما سترى في بحثه الخاص ، صورة طبق الاصل عن شكلين او اكثر من اشكال السلم العربي مزجت ببعضهـا (راجع شكل ٥) فجعلها الناس ارباعا متساوية ، تشبهاً بالافرنج الذين قسموه انصافا متساوية ، ونزيد فنقول : ان سلم الهنود المؤلف من ٢٢ جزءاً صوتياً كما سترى ، صورة عن السلم العربي الناتج من امتزاج شكلين (راجع سلم ٤) .

ولقد ورد في كتاب الموسيقى الكبير للفارابي ، عند بحثه الطنبور الخراساني ، شكل من السلم العربي ، انقسم الطنيني في جناحه الاول على ترتيب ليما ليما كوما ، وفي جناحه الثاني على ترتيب ليما كوما ليما ، وتلا ذلك بعد طنيني فوق السلم الكامل على ترتيب كوما ليما ليما ، فآثرنا اثباته كما نرى في الرسم الآتي ص ١٥٣ ، لان بعض الذين اطلعوا عليه في سالف الزمن ظنوا البقية (ليما) تساوي فضلة الطنيني على بقيتين (كوما) ، نظراً لتساوي الدرجات في الرسم كما ترى ، ولعل هذه المساواة الشكلية كانت من أسباب اعتبار درجات السلم العربي متساوية ، مع ان الرد على هذا الاستدلال المغلوط هين اذ لو كانت فضلة ذي الاربع على طنينين (ليما) مساوية فضلة الطنيني على بقيتين (كوما) لما كان ثمة لزوم لهـذا الاسم الطويل ، ولكان كل جزء يدعى فضلة ؛ ناهيك عن ان الفارابي اوضح نسب تلك الابعاد في كتابه .

وها نحن نثبت تحت الرسم المذكور جدولا يبين جريرة تعديل الاصوات التي يقترح بعضهم ارتكابها بقسمة السلم الى ٢٤ ربعاً صوتيا متساويا ، مع بيان درجات السلم الافرنجي بالذرات ، (ص ١٥٣) لايضاح الفرق بين سائر الدرجات ، بالمقابلة التي لا تدع مجالا للشك والارتياب ، فالعمود (ب)

أشكال من السلم العربي مع ذراتها الصوتية ، واهتزازاتها ، ونسبها الوترية

اهتزازات	ذرات		القسم المهز	القسم المحسوس
١٠٤٤	١٢٠٠	دو	٥٠٠٠	١/٢
١٠٢١	١١٧٦		٥٠٦٢ – ٤	٧٩/١٦٠
٩٩١	١١١٠		٥٢٦٠ – ٧	١١٥/٢٤٣
٩٧٩	١٠٨٦	سي	٥٣٣٣	٧/١٥
٩٣٩	١٠٢٠		٥٥٤٢ – ٥٦	٤/٩
٩٢٨	٩٩٦		٥٦٢٠ – ٥	٧/١٦
٩١٧	٩٧٢		٥٦٨٩ – ٧٠٠	٩٧/٢٢٥
٨٨١	٩٠٦		٥٩٢٦	١١/٢٧
٨٧٠	٨٨٢	لا	٦٠٠٠ – ٧	٢/٥
٨٣٥	٨١٦		٦٢٤١ – ٥٠	٣/٨
٨٢٥	٧٩٢		٦٣٢١ – ٨	١٤٩/٤٠٥
٧٨٣	٧٠٢	صول	٦٦٦٧	١/٣
٧٧٢	٦٧٨		٦٧٥٠ – ٦١	١٣/٤٠
٧٤٣	٦١٢		٧٠٢٣ – ٢١	١٩/٦٤
٧٣٤	٥٨٨		٧١١١ – ٢١	١٣/٤٥
٦٩٦	٤٩٨	فا	٧٥٠٠	١/٤
٦٨٧	٤٧٤		٧٥٩٤ – ٦٠٢	٧٧/٣٢٠
٦٦١	٤٠٨		٧٩٠١	١٧/٨١
٦٥٢	٣٨٤	مي	٨٠٠٠	١/٥
٦٢٧	٣١٨		٨٣١٦ – ٢٣	١/٦
٦١٩	٢٩٤		٨٤٣٤ – ٨	٥/٣٢
٥٨٧	٢٠٤	ره	٨٨٨٩	١/٩
٥٨٠	١٨٠		٩٠٠٠ – ١٤	١/١٠
٥٥٧	١١٤		٩٣٦٧ – ٧٥	١/١٦
٥٥١	٩٠		٩٤٨٢ – ٩٨	٧/١٣٥ ، ١٣/٢٥٦
٥٢٢	٠	دو	١٠٠٠٠	...

أ ب ٥ ٣ ١ ٢ ٤ ج د

عدد الأجزاء = ٢٤ ١٧ ١٧ ١٧ ٢٢

رسم السلم العربي كما جاء في كتاب الفارابي

أ ه ح ي ل ن ج

ع ف ص ق ر ش ت و ث خ ذ لا ض ظ غ

ب ط ك م س د

جدول مقابلة درجات السلم العربي بتعديل الافرنج

١٢٠٠	دو	١٢٠٠	١٢٠٠	كردان	صول	هَ (كب)
		١١٥٠	١١٧٦	ماهور		
١١٠٠	سي	١١٠٠	١١١٠	نم ماهور	# ط	دَ (كا)
		١٠٥٠	١٠٨٦	اوج		جَ (ك)
١٠٠٠	# ط	١٠٠٠	٩٩٦	عجم	فا	بَ (يط)
		٩٥٠	٩٧٢	نم عجم		
٩٠٠	لا	٩٠٠	٩٠٦	حسيني	مي	اَ (يح)
		٨٥٠	٨٨٢	تك حصار		يز
٨٠٠	# ط	٨٠٠	٨١٦	حصار	# ط	
		٧٥٠	٧٩٢	نم حصار		يو
٧٠٠	صول	٧٠٠	٧٠٢	نوى	ره	يه
		٦٥٠	٦٧٨	تك حجاز		
٦٠٠	# ط	٦٠٠	٦١٢	حجاز	# ط	يد
		٥٥٠	٥٨٨	نم حجاز		يج
٥٠٠	فا	٥٠٠	٤٩٨	جهاركاه	دو	يب
		٤٥٠	٤٧٤	بوسلك		
٤٠٠	مي	٤٠٠	٤٠٨	نم بوسلك	سي	يا
		٣٥٠	٢٨٤	سيكاه		ي
٣٠٠	# ط	٣٠٠	٢١٨	كردي	# ط	
		٢٥٠	٢٩٤	نم كردي		ط
٢٠٠	ره	٢٠٠	٢٠٤	دوكاه	لا	ح
		١٥٠	١٨٠	تك زركوله		
١٠٠	# ط	١٠٠	١١٤	زركوله	# ط	ز
		٥٠	٩٠	نم زركوله		و
٠	دو	الوتر المطلق		راست	صول	ه
ب	ا	و	ه	ج	د	نوطة عربية

[illegible]

[illegible]

[illegible]		[illegible]	[illegible]	[illegible]		
٠٠٦١	[illegible]	٠٠٦١	٠٠٦١	[illegible]	[illegible]	[illegible]
		٠٥١١	٢٧١١	[illegible]		
٠٠١١	[illegible]	٠٠١١	٠١١١	[illegible]	[illegible]	[illegible]
		٠٥٠١	٢٨٠١	[illegible]		[illegible]
٠٠٠١	[illegible]	٠٠٠١	٢٦٢	[illegible]	[illegible]	[illegible]
		٠٥٢	٦٧٢	[illegible]		
٠٠٢	[illegible]	٠٠٢	٢٠٢	[illegible]	[illegible]	[illegible]
		٠٥٨	٦٨٨	[illegible]		
٠٠٨	[illegible]	٠٠٨	٢١٨	[illegible]	[illegible]	
		٠٥٧	٦٤٧	[illegible]		[illegible]
٠٠٧	[illegible]	٠٠٧	٦٠٧	[illegible]	[illegible]	[illegible]
		٠٥٣	٨٧٣	[illegible]		
٠٠٣	[illegible]	٠٠٣	٦١٣	[illegible]	[illegible]	[illegible]
		٠٥٥	٨٨٥	[illegible]		
٠٠٥	[illegible]	٠٠٥	٨٤٥	[illegible]	[illegible]	[illegible]
		٠٥٤	٤٧٤	[illegible]		
٠٠٤	[illegible]	٠٠٤	٨٠٤	[illegible]	[illegible]	[illegible]
		٠٥٦	٤٨٦	[illegible]		[illegible]
٠٠٦	[illegible]	٠٠٦	٨١٦	[illegible]	[illegible]	[illegible]
		٠٥٦	٤٤٦	[illegible]		
٠٠٦	[illegible]	٠٠٦	٤٠٦	[illegible]	[illegible]	[illegible]
		٠٥١	٠٨١	[illegible]		
٠٠١	[illegible]	٠٠١	٤١١	[illegible]	[illegible]	[illegible]
		٠٥	٠٢	[illegible]		
	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
ب	ا	ح	ه	ن	ك	[illegible]

ذرات درجات السلم الافرنجي ، والعمود (و) ذرات درجات سلم الارباع ، والعمود (ج) اسماؤها ، والعمود (د) اشاراتها بالنوطة الافرنجية ، والعمود (ﻫ) ذرات السلم العربي بتقسيمه الى ٢٤ جزءاً ، اما العمود الاخير ففيه إشارات درجات السلم العربي ، مقسما الى ١٧ جزءاً (بالنوطة القديمة).

خلاصة ما عرفناه عن السلم العربي ونشأته

لا مراء بان نظريات الموسيقى العربية اشبه ببستان مهمل منذ عهد بعيد ، نبتت بين وروده العواسج والاشواك ، فعلى المؤلفين ان ينظموه بطرح العواسج وتنسيق الورود ، لان الجمع بينهما يطمس اهمية ذلك البستان ، ولايدل الا على عدم النظام وطول الاهمال .

ولا يخفى ان اصلاح وضع سيء الى هذا الحد ، يتطلب متفننا مقداماً واسع الخيال ، يقوى على انتزاع الاشواك ولو فرغ مكانها ، ثم ينظم صفوف الورد على افضل مما كانت عليه ، مستعينا بفنه وقوة خياله ، والا لظل البستان على حاله ، بل لازداد مع الايام بؤسا وسوءا .

تلك هي الآن حال علوم الموسيقى العربية باتفاق آراء العلماء ، من عرب ومستشرقين ، ولم يكفها تعاسة ضياع الالحان القديمة ، التي لم يستفد احد منها على وجه محقق ؛ بل انتهت بها الحال الى ضياع درجات السلم وانسابها ، وهذه المصيبة شر من الاولى ، لان ابناء هذا الجيل يستطيعون ان يعوضوا عن فقدان الالحان بما يبتكرونه ، ولكن ضياع السلم واختلاط مراكزه الصوتية ، ينذر بضياع الموسيقى العربية من اساسها ، فتمسي كأنها لغة بابلية ؛ اما الآن وقد انكشفت غشية الطلاسم المبهمة عن كل ما يتعلق بالسلم العربي ، فمن الواجب ان نتكلم قليلا عن نشأته ، ونحلل ماورد بشأنه من المزاعم والآراء حتى لا يلتبس الامر على من يؤخذون بالمظاهر الخادعة المتناقضة .

ان المؤلفات القديمة لا تذكر شيئاً فيما عن مهندس السلم العربي ، ولا عن النظريات التي تبرر تقسيم درجاته ، ولكن بما ان الفارابي كان اول من حدثنا عنه من المؤلفين ، لذلك يرجح ان له اليد الطولى فيه ، ولعل هذا الامر الذي لم يفه احد حقه من الدرس والتحليل ، يستحق ان نوليه شيئاً من الاهتمام ، فنلقي عليه ضوءاً من الادلة المنطقية والبراهين المقنعة ؛ فالفارابي كان من اشهر علماء زمانه (١) يعرف الموسيقى وغيرها من العلوم ، وكان متشبعا بالنظريات اليونانية ، فهذه الصفات التي لم تتوفر لسواه قبله ، تجعل منه المرشح اللامع لهذا العمل الفني ؛ فاذا اضفنا انه كان اول من حدثنا عن سلم عربي يقرّ هندسة الذياغرام الفيثاغوري مع السلم الطبيعي ، ويختلف عما كان عليه سلم الجاهلية ، لم يبق شك بانه هو الذي وضعه ، وربما عاونه فريق من معاصريه .

واليك ما قاله الفارابي عن السلم العربي ملخصا ، ومؤيداً بالرسوم والارقام .

فالرسم الآتي (ص ١٥٧) يمثل الجمع التام ، وهو يتألف حسب اصطلاح القدماء من ديوانين مرتبين بتتالي البعد ذي الاربع المؤلف من طنينين وبقية .

اما الحروف الموضوعة الى يمين السلم فهي التي استعملها الفارابي لتسمية الدساتين ، فيما اذا شئنا استخراج درجات السلم الرئيسية على وتر واحد ؛ والارقام الموضوعة الى يسار السلم هي النسب الوترية باعتبار طول المطلق مترا واحداً ، تتلوها الاصابع التي تدل على المواضع الواجب جسها على اوتار العود ، حتى يعطي اصوات الدرجات المذكورة حسب رأي القدماء ، كذلك نجد في الرسم نسب اصوات مجنبات السبابة وهي ابعاد صوتية تقل عن طنيني واحد ، تعرفها من نسبها ، ونجد ايضا نسب الوسطى ، ووسطى الفُرس ، ووسطى زلزل الاولى والثانية ، وهي ابعاد تقل عن طنينين ، وكلها تتتابع كالمجنبات على سائر اوتار العود ، ثم نجد ما يقابل اسماء كل من تلك الدرجات بالاصطلاح الحالي ، ثم اسماء اوتار العود القديم واخيرا القاب

(١) هو ابو النصر محمد بن طرخان الفارابي ولد في مدينة فاراب (اترار) من اعمال تركستان سنة ٨٦٥ ميلادية ، ونزح صغيرا الى بغداد حيث تعلم العربية والطب والفلسفة والمنطق والموسيقى ، ثم رحل الى حلب وفيها كتب اكثر مؤلفاته ، في عهد الامير سيف الدولة علي الحمداني الذي اضافه طيلة حياته ، واشتهر بحسن عزفه ومقدرته على التأثير في الناس ، وتوفي بدمشق عام ٩٥٠ م ، رحمه الله .

أماكن دساتين العود ملخصة عن الكتب القديمة

	نسب الوترة	أسماء الدساتين	الأسماء الحالية	الأوتار القديمة	
	٢٥٠٠	بنصر الحاد	ج حسيني		واسطة الصياحات
	٢٨١٢	سبابة الحاد	ج نوى		ثقيلة الصياحات
ص	٣١٦٣	خنصر الزير	ج جهاركاه	(حاد)	حادة الحادات
ن	٣٢٢٢	بنصر الزير	ج نم بوسلك		واسطة الحادات
ي	٣٧٥٠	سبابة الزير	محير		ثقيلة الحادات
ف	٤٢١٩	خنصر المثنى	كردان	(زير)	حادة المنفصلات
م	٤٤٤٥	بنصر المثنى	نم ماهور		واسطة المنفصلات
ط	٥٠٠٠	سبابة المثنى	حسيني		(الوسطى) ثقيلة المنفصلات
ع	٥٦٢٥	خنصر المثلث	نوى	(مثنى)	حادة الأوساط
ل	٥٩٢٥	بنصر المثلث	حجاز		واسطة الأوساط
ح	٦٦٦٧	سبابة المثلث	نم بوسلك		ثقيلة الأوساط
س	٧٥٠٠	خنصر البم	دوكاه	(مثلث)	حادة الرئيسات
ك	٧٩٠١	بنصر البم	زركوله		واسطة الرئيسات
	٨١٤٨	وسطى زلزل الأولى			
	٨٢٣٢	" " الثانية	= ٨/٩ الوتر		
	٨٣٩٥	وسطى الفرس			
	٨٤٣٨	الوسطى	راست		
ز	٨٨٨٩	سبابة البم	نم كوشت		ثقيلة الرئيسات
	٩٠٧٤	مجنبات السبابة			
	٩١٨٧				
	٩٤٤٥				
	٩٤٩٢				
	١٠٠٠٠	الوتر المطلق	عشيران	(بم)	ثقيلة المفروضات

[illegible]

[illegible]		[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]		[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]		[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]		[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]		[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]		[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]		[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]		[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]		[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]		[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]

[illegible]

الدرجات حسب اصطلاح الفارابي . ولا يتوهمن احد ان هذا الترتيب الذي يساير نسب الدياغرام الفيثاغوري هو كل ما في السلم العربي القديم ، لان الفارابي عاد فحدد في فصل الطنبور الخراساني الطريقة التي كانوا يستخرجون بها ابعاد الدرجات الفرعية من ليمات وكومات ، كما انه اورد في فصل العود عبارة قيّمة ، تثبت بجلاء ان السلم العربي يجمع سائر النسب الموسيقية التي تعطي انغاماً متنوعة يأتلف بعضها مع بعض ، وهذا نص عبارته : « وكثير من الناس يستعملون نغما (اصواتا) غير هذه بحسب حاجاتهم اليها في تتميم الطرائق (المقامات او الانغام) التي يستعملونها ، او في ترتيبها ، من غير ان يكون لتلك النغم امكنة محدودة (بالدساتين) . فبعض تلك النغم تستخرج فيما بين الدساتين ، وبعضها تستخرج اسفل دستان الخنصر ، وبعضها فوق دستان السبابة ، ويُقصد باستخراجها ان تعزّز النغم ، ومتى احب الانسان ان يعرف تلك النغم ، فالوجه في ذلك ان يطلب ملائماتها (اي ما يتفق معها) في الامكنة المعروفة ، إما على الدساتين او في امكنة اخر » اه .

وقد ذكر الفارابي عرضا في فصل العود (وربع البعد الطنيني) فلا ينبغي ان يستنتج من قوله ، ان الارباع بالمعنى المفهوم اليوم كانت مستعملة في عهده ، اذ ان تقسيم البعد الطنيني الى اربعة ارباع صوتية متساوية ، لم يخطر للعرب القدماء ببال ، وما الربع الذي تكلم عنه الفارابي سوى الجزء الصوتي الذي نسبته ١/٣٦ من الوتر وهو يستعمل اذا قسمنا البعـــد بالاربع على نسب (١/٣٦ ١/٧ ١/١٠) .

واليك الآن رسماً آخر (ص ١٦١) بملخص ما اورده الفارابي عن السلم العربي ، وقد بيّن فيه كيف يتقدم الطنيني الفاصل على الجناحين او يتوسط بينهما او يتأخر عنهما .

فالحروف عن يمين السلم هي التي استعملها الفارابي للدلالة على الدساتين ، وقد رمز الى الدستان الثابت بحرفين ، والى المتحرك بحرف واحد ، ونحن نرى ان كل الدساتين متحركة لا سيما بمجال تصوير الانغام ، او بمجال تقدم الطنيني على الجناحين او تأخره عنهما ، ولذلك زالت واصبحت الآلات العربية بدون دساتين ؛ اما الارقام الموضوعة عن يسار السلم فهي النسب الوترية لتلك

الدرجات على وتر واحد طوله متر ، اما الكسور التي في الوسط ، فانها تعبر عن تلك النسب مستوحاة من النصوص التي حددها الفارابي باسلوبه الخاص ، وبعض هذه الكسور شديد التعقيد ، فالكسر الذي يعبر عن درجة (ف) مثلا وهو ٦٥٥٣٦/٥٩٠٤٩ = ١٨٠ ذرة صوتية فوق القرار ، ويقوم في السلم مقام ٩/١٠ الوتر الذي يساوي صوته ١٨٢ ذرة ، وقد سبق القول ان هذه الفروق الزهيدة لا يُشعر بها ولا تفسد صفاء الانغام ، ولذلك وضعنا في عمود الكسور الاخير من جهة اليسار نسبة الجزء المحبوس من الوتر ، الذي يقوم مقام كل نسبة معقدة ، مصغراً بقدر الامكان ؛ اما الخطوط المنقطة البادية في الرسم فقد وضعناها زيادة على ما جاء به الفارابي لكي يدرك القارىء كيف تنشأ الاصوات الصغيرة كالكوليا وغيرها بدون تكلف ، فدرجة قرار (غ) هي الصوت المستعمل في نغم الحجاز ، اما صوت ١/٩ قرار (غ) فهو سدس الوتر الذي ورد ذكره في كتاب الفارابي :

ولقد وضعنا درجة قرار (ظ) وعلونا فوقها ببعد طنيني واحد ، فحصلنا على صوت ١/٩ قرار (ظ) وهو يساوي ١/٨ الوتر المطلق ؛ وبما ان البعد بالاربع ينقسم الى ١/٧ و ١/٨ كما عرفنا سابقا ، فالبعد الباقي منه بعد طرح الثمن يساوي ثلاث ليمات وهي تعبر عن ١/٧ الوتر ، وعليه فان صوت ثمن الوتر حسب تحديد السلم = ٢٢٨ ذرة ، وصوت السبع يساوي ٢٧٠ ذرة ، بينما يساوي الثمن بالدقة الرياضيـــة ٢٣١ ذرة والسبع ٢٦٧ (راجع جدول الذرات) والفرق يدل على ان السلم العربي معدل تعديلا زهيدا باعتبار الدقة الرياضية ، ولكنه اصدق معبر عن النسب الصوتية باعتبار الدقة السمعية ، وسوف نفرد لهذا الموضوع فصلا خاصا . (انظر الرسم ص ١٦١)



السلم الموسيقي العربي مستوحى من فصل الطنبور الخراساني للفارابي

الحرف	الطول	النسبة	الباقي
ن س	٤٤٤٥	٤/٩	٥/٩
غ	٤٦٨٢	١٠٢٤/٢١٨٧	٨/١٥
ظ	٤٩٣٢	٢٦٢١٤٤/٥٣١٤٤١	٣٦/٧١
ل م	٥٠٠٠	١/٢	١/٢
ض	٥٢٦٨	١٢٨/٢٤٣	١١٥/٢٤٣
د	٥٥٤٩	٣٢٧٦٨/٥٩٠٤٩	١٥/٢٧
لا	٥٦٢٥	٩/١٦	٧/١٦
خ	٥٩٢٦	١٦/٢٧	١١/٢٧
و	٦٢٤٣	٤٠٩٦/٦٥٦١	٣/٨
ث	٦٣٢٨	٨١/١٢٨	٤٧/١٢٨
ي ك	٦٦٦٧	٢/٣	١/٣ الوتر
ش	٧٠٢٣	٥١٢/٧٢٩	٨/٢٧
ت	٧١١٩	٧٢٩/١٠٢٤	١٣/٤٥
ح ط	٧٥٠٠	٣/٤	١/٤ الوتر
ق	٧٩٠١	٦٤/٨١	١٧/٨١
ز	٨٠٠٩	٦٥٦١/٨١٩٢	١/٥
١/٩ قرار غ	٨٣٢٤	١٦٣٨٤/١٩٦٨٣	١/٦
ص	٨٤٣٨	٢٧/٣٢	٥/٣٢
١/٥ قرار ظ	٨٧٦٩	٤١٩٤٣٠٤/٤٧٨٢٩٦٩	١/٨
هـ ز	٨٨٨٩	٨/٩	١/٩
ف	٩٠١٠	٥٩٠٤٩/٦٥٥٣٦	١/١٠
قرار غ	٩٣٦٤	٢٠٤٨/٢١٨٧	١/١٦
ع	٩٤٩٢	٢٤٣/٢٥٦	١/٢٠
قرار ظ	٩٨٦٥	٥٢٤٢٨٨/٥٣١٤٤١	١/٧٢
وزن مطلق	١٠٠٠٠	١	وتر مطلق

السلم العربي المقياسي

قد يزعم الذين لم يستخلصوا من الكتب القديمة شيئاً عن السلم العربي ، ان ما أوردناه محض اختراع ، لان جميع المخطوطات لم تضع للسلم رسوما مدققة ، ولا نسبا وترية حسب مفهوم هذا الزمن ، كما ان اسلوبها في التعبير يختلف عن المألوف في عصرنا ، فلا يمكن فهم ما جاء فيها بسهولة ، مما حدا بالمستشرقين الى الادعاء بان الموسيقى العربية ضرب من الالغاز المعميات ، اما المعاصرون من العرب فقد وقفوا واجمين ؛ لذلك نورد خلاصة ما جاء في بعض المخطوطات الموسيقية القديمة ، عن طريقة العرب القدماء في استخراج نسب السلم ذي الـ ١٧ جزءاً ، وهي تحتاج الى تأمل وامعان ، لان تلك الدرجات متسلسلة من بعضها ، واسماؤها مجهولة عند الاكثرين ؛ واليك بيانها ، في أحدث شكل من السلم العربي ، ملخصاً عن مخطوطة الفتحية (ذكرى فتح القسطنطينية) للمرحوم محي الدين محمد بن عبد الحميد اللاذقي المتوفي عام ٨٤٨ هـ :

« يرمز الاقدمون الى انف الآلة بحرف ا ، والى مشطها بحرف م ، ويشدون عليها وتراً مهما كان طوله يعطي مطلقا نغمة ا ، ثم ينصفونه فيجدون نغمة يح ، ويثلثونه فيجدون يا ، ويربعونه فيجدون ح ، ثم يربعون ح م فيجدون يه ، ويتسعون الوتر المطلق فيجدون د ، ويتسعون د م فيجدون ز ، ثم يضيفون ثمن ح م على نفسه فيجدون هـ ، ويضيفون ثمن هـ م على نفسه فيجدون ب ، ثم يربعون ب م فيجدون ط ، ويربعون ط م فيجدون يو ، ثم يضيفون نصف يو م على نفسه فيجدون و ، ويضيفون ثمن و م على نفسه فيجدون ج ، ثم يربعون ج م فيجدون ي ، ويربعون ي م فيجدون يز ، ويربعون و م فيجدون يج ، ثم يثلثون د م فيجدون يد ، ويثلثون ب م فيجدون يب ؛ وهكذا تتيسر معرفة مراكز جميع درجات السلم العربي على الاوتار ، من القرار الى الجواب ، فاذا نصفنا الوتر يح م ، حصلنا على جواب جواب الوتر المطلق ونغمته له ، واذا نصفنا له م حصلنا على جواب جواب

جوابه ونغمته نب ، ثم نقسم اوتار السلمين يح ـ له ، وَ له ـ نب ؛ على نسب السبع عشرة درجة التي عرفناها، ا م (انظر الرسم ص ١٦٥)

شرح الرسم : ها قد رسمنا الوتر المطلق ا م ، ولنفرض انه يعطي نغمة ا ، وان طوله متر واحد ، فلنجرِ عليه الاعمال المطلوبة وهي : ١) لننصّفه ، ولنرسم عند منتصفه خطاً يمثل نغمة يح فهي جواب الوتر المطلق ا وتقع عند نقطة ٠،٥٠٠٠ ٢) لنثلثه ، اي لنطرح منه ثلثه ، فنجد نغمة يا ، وهي صوت الثابت بالنسبة الى الوتر المطلق ، ويسمى بالبعد ذي الخمس ايضاً ، وتقع عند ٠،٦٦٦٧ ٣) لنربعه ، اي لنطرح منه ربعه فنجد نغمة ح اي تحت الثابت ، ويسمى ايضا بالبعد ذي الاربع ، ومركز نغمته عند ٠،٧٥٠٠ من الوتر وهي نهاية الجناح الاول من السلم . ٤) لنربع الوتر ح م ، وطوله ٠،٧٥٠٠ فنجد نغمة يه ، وهي نهاية الجناح الثاني من السلم ومركزها عند نقطة ٠،٥٦٢٥ فهذا السلم مؤلف من جناحين يتلوهما الفاصل الطنيني ، وكل طنيني فيه مؤلف بتتالي ليا ليا كوما . ٥) لنتسّع الوتر ا م فنجد نغمة د عند نقطة ٠،٨٨٨٩ ٦) لنتسّع د م وطوله ٠،٨٨٨٩ فيكون باقيه ٠،٧٩٠١ وهو مركز نغمة ز ، ٧) لنجمع ح م وطوله ٠،٧٥٠٠ مع ثمنه فنجد مركز نغمة ه ، عند نقطة ٠،٨٤٣٨ ٨) لنجمع ه م وطوله ٨٤٣٨ مع ثمنه فنجد مركز نغمة ب عند نقطة ٠،٩٤٩٢ ٩) لنربع ب م وطوله ٠،٩٤٩٢ فنجد نغمة ط ، عند نقطة ٠،٧١١٩ ١٠) لنربع ط م وطوله ٧١١٩ فنجد نغمة يو عند نقطة ٠،٥٣٣٩ ١١) لنجمع يو م مع نصفه ، فنجد نغمة و عند نقطة ٠،٨٠٠٩ ١٢) لنجمع و م مع ثمنه فنجد نغمة ج عند نقطة ٠،٩٠١٠ ١٣) لنربع ج م ، وطوله ٩٠١٠ فنجد نغمة ي ، عند ٠،٦٧٥٧ ١٤) لنربع ي م وطوله ٦٧٥٧ فنجد نغمة يز ، عند نقطة ٠،٥٠٦٨ ١٥) لنربع و م وطوله ٨٠٠٩ فنجد نغمة يج ، عند ٠،٦٠٠٧ ١٦) لنثلث د م وطوله ٨٨٨٩ فنجد نغمة يد ، عند نقطة ٠،٥٩٢٦ ١٧) لنثلث ب م ، وطوله ٠،٩٤٩٢ فنجد نغمة يب ، عند ٠،٦٣٢٨ ١٨) لننصّف يح م وطوله ٥٠٠٠ فنجد جوابه عند نقطة ٢٥٠٠ ويدعى « له » اي الدرجة الخامسة والثلاثون . ١٩) لننصّف له م وطوله ٢٥٠٠ فنحصل على جوابه عند نقطة ١٢٥٠ ويدعى « نب » اي الدرجة الثانية والخمسون .

السلّم العربي كما حدده كتاب الفتحية

« آخر ما أصدره قدماء العرب »

(م) = مشط — الآلة

١٢٥٠	٨٧٥٠	نب	ججج المطلق
٢٥٠٠	٧٥٠٠	له	جواب جواب المطلق

نسبة الجزء المطلق من الوتر	نسبة الجزء المحبوس	أسماء الدرجات	الوتر			رقم العملية
٥٠٦٨	٤٩٣٢	يج		جواب المطلق	١/٤ ا - م	١
			ين		١/٤ ي - م	١٤
٥٣٣٩	٤٦٦١		يو		١/٤ ط - م	١٠
٥٦٢٥	٤٣٧٥		يه		١/٤ ح - م	٤
٥٩٢٦	٤٠٧٤	يد			١/٣ د - م	١٦
٦٠٠٧	٣٩٩٣		يج		١/٤ و - م	١٥
٦٣٢٨	٣٦٧٢		يب		١/٣ ب - م	١٧
٦٦٦٧	٣٣٣٣	يا			١/٣ ا - م	٢
٦٧٥٧	٣٢٤٣		ي		١/٤ ج - م	١٣
٧١١٩	٢٨٨١		ط		١/٤ ب - م	٩
٧٥٠٠	٢٥٠٠		ح	دستان الخنصر	١/٤ الوتر	٣
٧٩٠١	٢٠٩٩	ن		« البنصر	١/٩ د - م	٦
٨٠٠٩	١٩٩١		و	« زلزل	١١/٢ يو - م	١١
٨٤٣٨	١٥٦٢		هـ	« الوسطى	١١/٨ ح - م	٧
٨٨٨٩	١١١١	د		« السبابة	١/٩ الوتر	٥
٩٠١٠	٩٩٠		ج	« المجنب	١١/٨ و - م	١٢
٩٤٩٢	٥٠٨		ب	« الزائد	١١/٨ هـ - م	٨
١٠٠٠٠	٠	أنف	ا	الآلة	الوتر المطلق	[illegible]

[illegible]

شرح الرسم : [illegible] يعطي نغمة [illegible]

وأن طوله متر واحد ، [illegible] الأعمال المطلوبة وهي : ١) [illegible]

[illegible] جواب الوتر المطلق [illegible] وتقع عند

نقطة ٠٫٥٠٠٠ [illegible]

الثالث بالنسبة الى الوتر المطلق ، ويسمى بالبعد ذي الخمس [illegible] وتقع عند

٠٫٦٦٦٧ ٣) لربعه ، اي [illegible]

[illegible]

نهاية الجناح الأول من السلم ٤) [illegible]

[illegible] وهي نهاية الجناح الثاني من السلم [illegible]

السلم مؤلف من جناحين [illegible]

[illegible]

فاذا وضعنا عند كل نقطة خطا كما في الرسم ، تأتي درجات السلم على الترتيب المعلوم ١٢ ليا + ٥ كوما ، ونلاحظ ان النسب الوترية تتصاغر تدريجياً من تلقاء نفسها بفضل هذه الطريقة التي لا تخفى دقتها على الرياضيين ، فتعطي النغمات التي عرفناها في بحث السلم العربي ، ولا عبرة بالفرق الضئيل في الطول الوتري بين هذه الطريقة والطريقة الرياضية ، لان الفرق في بعض المراكز ، لا يتجاوز على اعظم تقدير ميلمتراً واحداً على وتر طوله متر ، وقد سبق تحليل هذه الفروقات الزهيدة فليراجع بمكانه .

وهكذا يثبت بالبراهين الرياضية وبنصوص الكتب القديمة ، ان كل ما ذهبنا اليه صحيح لا غبار عليه ، فيما اذا فسر المرء اقوال القدماء باجتهاد مبني على الفن والمنطق .

نشأة السلم العربي وعلاقته بالسلم الجاهلي

ان هذا البحث عظيم الاهمية ، من الوجهة التاريخية التي تشغل الجانب الاكبر من المؤلفات الخاصة بالموسيقى العربية ، ومع انه لا علاقة للتحليل الفني بالناحية التاريخية ، فقد رأينا ان نتعرض لما يتعلق منها بهندسة السلم العربي ، ليس لاثبات انتسابه الى العرب ، فهو امر لم يختلف فيه اثنان ، بل لازالة ما علق ببعض الاذهان ، مما يورث الغموض والابهام فنقول :

وصف الفارابي آلة كانت مستعملة في ايامه تدعى الطنبور البغدادي ، وكانوا يعزفون عليها الالحان المتداولة منذ عهد الجاهلية ، واصواتها تخرج بقسمة نصف الوتر الى عشرين جزءاً متساوية طولا ، فهذه العبارة وما ماثلها حدت ببعض المستشرقين الى استنتاج الآراء الآتية وتقريرها كحقيقة تاريخية وهي :

١) - ان للجاهلية سلما كان يتألف من عشرين درجة متساوية وتريا .

٢) - بما ان الدرجات الخمس الاولى منه تساوي ١/٨ الوتر ، فان انغام الجاهلية كانت مؤلفة من ابعاد اساسها صوت ثمن الوتر .

٣) - بما ان الدرجات العشر الاولى من السلم المذكور تساوي ١/٤ الوتر ، فان نسب جناحه هي : (١/٨ ١/٨ ١/٤٩) .

٤) - بما ان نسب هذا الجناح متولدة من تكرير اقتطاع ثمن الوتر، وبقاء فضلة زهيدة، فان نظرية فيثاغوروس المبنية على قسمة الجناح بتكرير اقتطاع ١/٩ الوتر بدلا عن الثمن، انما هي مبنية على نظرية السلم الجاهلي.

فاظهاراً للحقيقة التي هي بنت البحث، ولاعتقادنا أن لا علاقة بين السلمين العربي والجاهلي، نردّ على هذه الاستنتاجات بما يلي:

١) - ان عبارة الفارابي وما ماثلها من جهة قسمة الوتر الى اربعين جزءاً متساوية طولا، لا تبرهن على ان سلم الجاهلية كان مؤلفاً فعلاً من عشرين جزءاً على المنوال المذكور، الذي يستوجب تصاعد تلك الدرجات صوتيا، فتكون نسبها وذرات كل منها كما ترى في الجدول ص ١٦٩؟

ونحن نعتقد ان هذا التقسيم الساذج، هو اول ما يخطر لمبتدىء ليس له اقلّ المام بهندسة السلالم، التي تستند على النسبة المتصلة الموسيقية.

٢) - اذا كانت الدرجات الخمس الاولى من سلم كهذا تساوي ثمن الوتر، فلا يثبت ان هذه المسافة الصوتية كانت اساس انغام الجاهلية، لان الدرجات الخمس التالية تساوي صوت سبع الوتر المطلق، والخمس التي تليها تساوي صوت سدسه، والخمس الاخيرة تساوي صوت خمسه، كما ترى في الجدول (ص ١٦٩)، فكيف يمكن تصوير هذه الابعاد على بعضها؟ ليصح ان يقال ان هناك مسافة صوتية مقياسيّة تعادل ثمن الوتر، تتألف منها انغام الجاهلية.

٣) - اذا كانت الدرجات الخمس الاولى تساوي ثمن الوتر، والخمس التالية تساوي سبعه، فأجدر بالسلم الجاهلي ان يكون خماسي الدرجات اسوة بالسلالم القديمة، من ان يكون سباعيّها كما ذهب بعض المستشرقين الذين توهموا وجوده، ونحن الآن نجاريهم في هذا التوهم.

٤) - لم نطلع على اية وثيقة تاريخية، او برهان يدعم رأي من يزعمون ان السلم الفيثاغوري متحدر من سلم الجاهلية، اذا لا يوجد علاقة فنية بينهما كما سلف البيان، والتاريخ لم يذكر شيئاً عن فلاسفة موسيقيين عاشوا في الجاهلية قبل عهد فيثاغورس، ليصح القول انه اخذ عنهم؛ اما الخلاف الفني بين هندستي السلمين الجاهلي والفيثاغوري فواضح للمتأمل، لان الاول

نسب السلم الجاهلي

الدرجة	الوتر المحبوس		النسبة الوترية	النسبة الاهتزازية	بالنوطة	بالذرات	المجموع
	مطلق	النسبة			يقابلها تقريبا	لكل درجة	كل درجة مع ما قبلها
القرار			١٠٠٠٠	١،٠٠٠٠٠	أ		
١	،٠٢٥٠	١/٤٠	،٩٧٥٠	١،٠٢٥٦	ب :	٤٤	٤٤
٢	،٠٥٠٠	١/٣٩	،٩٥٠٠	١،٠٥٢٦	ب	٤٥	٨٩
٣	،٠٧٥٠	١/٣٨	،٩٢٥٠	١،٠٨١١	ج :	٤٦	١٣٥
٤	،١٠٠٠	١/٣٧	،٩٠٠٠	١،١١١١	ج	٤٧	١٨٢
٥	،١٢٥٠	١/٣٦	،٨٧٥٠	١،١٤٢٩	د .	٤٩	٢٣١
٦	،١٥٠٠	١/٣٥	،٨٥٠٠	١،١٧٦٥	ه٨	٥٠	٢٨١
٧	،١٧٥٠	١/٣٤	،٨٢٥٠	١،٢١٢١	و :	٥٢	٣٣٣
٨	،٢٠٠٠	١/٣٣	،٨٠٠٠	١،٢٥٠٠	و	٥٣	٣٨٦
٩	،٢٢٥٠	١/٣٢	،٧٧٥٠	١،٢٩٠٣	ز٨:	٥٥	٤٤١
١٠	،٢٥٠٠	١/٣١	،٧٥٠٠	١،٣٣٣٣	ح	٥٧	٤٩٨
١١	،٢٧٥٠	١/٣٠	،٧٢٥٠	١،٣٧٩٣	ط .	٥٩	٥٥٧
١٢	،٣٠٠٠	١/٢٩	،٧٠٠٠	١،٤٢٨٦	ط .	٦١	٦١٨
١٣	،٣٢٥٠	١/٢٨	،٦٧٥٠	١،٤٨١٤	ي	٦٣	٦٨١
١٤	،٣٥٠٠	١/٢٧	،٦٥٠٠	١،٥٣٨٤	يب :	٦٥	٧٤٦
١٥	،٣٧٥٠	١/٢٦	،٦٢٥٠	١،٦٠٠٠	يب .	٦٨	٨١٤
١٦	،٤٠٠٠	١/٢٥	،٦٠٠٠	١،٦٦٦٧	يج	٧٠	٨٨٤
١٧	،٤٢٥٠	١/٢٤	،٥٧٥٠	١،٧٣٩١	يه٨.	٧٤	٩٥٨
١٨	،٤٥٠٠	١/٢٣	،٥٥٠٠	١،٨١٨٢	يه٨:	٧٦	١٠٣٤
١٩	،٤٧٥٠	١/٢٢	،٥٢٥٠	١،٩٠٤٨	يو .	٨١	١١١٥
٢٠	،٥٠٠٠	١/٢١	،٥٠٠٠	٢،٠٠٠٠	أ	٨٥	١٢٠٠

مبني على نظرية ابعاد متساوية وترياً ، فلا يعادل احدها الآخر صوتياً ، بينما الثاني مبني على تقسيم الديوان الى خمسة ابعاد متساوية صوتيا مع بقيتين كذلك .

وبناء على ما تقدم نجد ان السلم العربي ذا السبع عشرة درجة متحدر من الفيثاغوري ، لان اول اثبات تاريخي واول شرح فني عنه مستند على كتاب الفارابي الذي اورد بالالفاظ اليونانية القاب درجات السلم الفيثاغوري ، ولكن فلاسفة العرب لم يكتفوا بها ، بل رأوا بثاقب الفكر ان السلم ليس حاكماً مستبداً ليحدد درجات الانغام ، بل هو وسيلة للتعبير عن سلاسل نسبها ، ليستعاض بالدرجات عن الارقام ، لذلك ادخلوا على هندسته نسب السلم الطبيعي كما رأيت ، تدليلا على ان كل نسبة اخرى ، لاي نغم كان ، يمكن ان تنضوي تحت هذا السلم ، سواء بذكر اسم النغم الذي يدل على تلك النسب ؛ او باستعمال اشارات التحويل كما تقدم البيان ، وفي الشرفية ما يؤيد هذا الاستنتاج .

وقد اثبت كتاب اخوان الصفاء منذ نحو الف سنة ، ان الحان الفُرس والروم وغيرهم من الشعوب ، تختلف عن الحان العرب من جهة القواعد والانغام ، اي ان نسبها تختلف عند كل امة ، ومن البديهي ان تتميز تلك الانغام عن بعضها بسهولة ، كما نميز اليوم النهاوند عن الحجاز ؛ وهذا يعني استقلال كل امة بانغامها ؛ ولكن العرب ذهبوا في الفن الى ابعد غاياته ، واعتقدوا أن الاصوات والالحان وسيلة لتآلف الشعوب وتقارب اذواقها ، فقبلوا كل نسبة موسيقية عرفتها الامم الاخرى ، وبذلك اثبتوا ان الاصوات في الموسيقى حرة كالهواء الطلق ، لا تخضع لاحكام اللسان ، فيحق لكل فرد من البشر ان يتمتع بها ، وهكذا بدأ العرب بنقل بعض الانغام عن الامم المجاورة ، فكانوا يضعون لها دساتين على الآلات ، ولما تكاثرت تلك الانغام المقبولة ازالوا الدساتين ، فكان عملهم هذا اقرارا بالموسيقى العالمية ، وبان الفن لا يعرف جنسية ولا وطنا ، بل هو رابطة روحية بين ابنائه ، وعلى هذا الاساس انضوت نسب الموسيقات الشرقية تحت لواء الفن العربي ، الذي يستهدف انشاء عالم فني واحد ، باحترامه كل الاذواق السليمة ، وجمعه الآراء المتعددة في نظام شامل ؛ لذلك تعتبر اعادة الدساتين المحدودة ، على آلات

السلم المعدل ، كالبيان والماندولين ، ضربا من الرجعية في الفن ، لانها تستهدف التقييد والتخصيص دون الاطلاق والتعميم ؛ هذا بصرف النظر عن فساد نظرية التعديل الافرنجية من الوجهة الفنية ؛ ولا شك بان التناقض بين الاطلاق والتقييد ، دليل مقنع وبرهان سديد ، على ان نظرية الـ ٢٤ ربعاً ، دخيلة ومدسوسة على الموسيقى العربية ، لذلك سنفرد بحثنا خاصاً لنشوئها وتطورها .

هل هناك مراكز دخيلة على السلم العربي

ان العارفين بلغة ما ، يميزون بسهولة كل كلمة اجنبية تدخل عليها ، اما في الموسيقى فان المركز الصوتي بذاته لا يعتبر دخيلا ، لان تصوير الانغام الملائمة لا يفسح مجالا لاعتبار كهذا ، لذلك يعتبر دخيلا على الموسيقى كل نغم لا يساير نظرياتها الاساسية ؛ فالانغام الافرنجية مثلاً غريبة عن الموسيقى العربية ، لان الابعاد الصوتية في الاولى لا توافق الثانية ، فيجب اذن تنقية الانغام الاصيلة من شوائب الانغام المعدلة ، حتى تستقل موسيقانا وتنفرد بكل ما هو صاف وملائم من الاصوات والاتفاقات ، ولينفرد الغير بعدئذ بما سوى ذلك .

ولئن اضاف القدماء بضعة دساتين على الآلات ، لتأدية الانغام المقتبسة عن الفرس وغيرهم ؛ فليس المعنى ان هذه المراكز صارت رئيسية في السلم العربي او شوهت هندسته ، بل يستفاد فقط انها استعملت موقتا وزالت مع الزمن ، ولكن مراكزها باقية في كل آن ، وتعرف بواسطة علامات التحويل ، فتعبر عن اية نسبة موسيقية يقبلها الذوق السليم . واذا سأل احد هل يمكن ان يؤدي السلم العربي كل الاصوات التي نضطر لاستعمالها ، فيما اذا استعرنا اي نغم من الموسيقات الاجنبية ؟ فالجواب يتوقف على معرفتنا علامات التحويل التي تجعل درجات السلم العربي المقياسي متحركة ، كانها مرتبة على أشكال متعددة .

ولا يخفى ان درجات جميع السلالم تتحرك ، حتى ان السلم المعدل المشهور

بجموده وضيقه يتحرك فتمسي درجاته اثنتي عشرة بدلا من سبع ، ولكن حركة السلم العربي اوسع بما لا يقاس ، فالى اي حد اذن يصل بها هذا التحرك حتى تثبت على حال ؟ . اننا نعلم ان الذرات الصوتية مهما تبدلت مراكزها (اي تصورت على بعضها) تبقى ثابتة لا تتغير ، ولكن الاعتماد على الذرات الصوتية قضية شاقة ، لا يمكن تطبيقها عمليا ، لذلك يجب ان نعتمد على وحدة صوتية ثابتة هي أصغر اجزاء السلم العربي ، أي ارباع الكوما ، فاذا استعملناها اعطانا السلم بسهولة احسن الانغام .

ولكي نوضح هذه القضية بجلاء ، نعود الى الرسوم السابقة ، فقد رأينا ان امتزاج الشكلين ٢ و ٣ (ص ١٥١) يولد سلما مؤلفا من ٢٤ جزءاً صوتيا ، وهو الذي رمزنا اليه بحرف (ح) في الرسم الآتي (ص ١٧٣) ، والآن فلنصوره على عدة اشكال هكذا :

شكل (ز) = السلم (ح) مصورا على الليما الاولى فوق القرار اي على ٩٠ ذرة
« (و) = « « « الليماما « « « « ١١٤ «
« (ه) = « « « على البعد العادي الاول « « « « ١٨٠ «

فبامتزاج هذه الاشكال الثلاثة مع الشكل الاساسي (ح) يتولد لنا سلم (د) المؤلف من ٤١ جزءاً صوتياً ، ذراتها مبينة امامها في عمود الارقام (ج) اما سلم الكومات (ب) فذراته مبينة على يمينه ، وهكذا نرى اننا بتصوير شكل (د) على شكل (ب) عدة مرات ، ينحل السلم معنا الى اجزائه الصغيرة اي ارباع الكومات ، واذ ذاك يمسي السلم العربي مؤلفاً من ٢٠٠ ربع متساو ، تعرف بقسمة عدد الذرات ÷ ٦ ، ف ١٣٨ ذرة مثلا = ٢٣ ربع كوما ، وهلم جرا ، ومعلوم اننا لن نحتاج الى الارباع المذكورة كلها ، ولكننا نستعمل بعضها عند تصوير سلم الـ ١٧ جزءاً على اشكال متعددة ؛ اما عند تصوير الانغام فلا نستعمل منها سوى ٨ كل مرة ، فلا معنى اذن لتهويل القائلين ان السلم العربي عمل المشتغلين بالرياضيات ، فليس القصد من هذا التهويل الغربي ، سوى صرف الناس عن استعمال هذا السلم الفريد ، الذي يُظهر عيب التعديل الافرنجي ؛ ويتحف البشر بأنقى الانغام ، وبذلك يقضي على السلم المعدل وما بني عليه من آلات ومؤلفات ومؤسسات وشركات ، فيجب علينا اذن ان لا نلتفت الى التهويل المصطنع ،

جدول يبين ترتيب الأربعة وعشرين جزءاً في السلّم الموسيقي مصورة على أربعة أشكال
ثم يبين مزج هذه الأشكال ببعضها مع مقابلتها بالكومات والذرات

ب: ١٢٠٠ ، ١١٧٦ ، ١١٥٢ ، ١١٢٨ ، ١١٠٤ ، ١٠٨٠ ، ١٠٥٦ ، ١٠٣٢ ، ١٠٠٨ ، ٩٨٤ ، ٩٦٠ ، ٩٣٦ ، ٩١٢ ، ٨٨٨ ، ٨٦٤ ، ٨٤٠ ، ٨١٦ ، ٧٩٢ ، ٧٦٨ ، ٧٤٤ ، ٧٢٠ ، ٦٩٦ ، ٦٧٢ ، ٦٤٨ ، ٦٢٤ ، ٦٠٠ ، ٥٧٦ ، ٥٥٢ ، ٥٢٨ ، ٥٠٤ ، ٤٨٠ ، ٤٥٦ ، ٤٣٢ ، ٤٠٨ ، ٣٨٤ ، ٣٦٠ ، ٣٣٦ ، ٣١٢ ، ٢٨٨ ، ٢٦٤ ، ٢٤٠ ، ٢١٦ ، ١٩٢ ، ١٦٨ ، ١٤٤ ، ١٢٠ ، ٩٦ ، ٧٢ ، ٤٨ ، ٢٤

ج: ١٢٠٠ ، ١١٧٦ ، ١١٣٤ ، ١١١٠ ، ١٠٨٦ ، ١٠٦٢ ، ١٠٢٠ ، ٩٩٦ ، ٩٧٢ ، ٩٣٠ ، ٩٠٦ ، ٨٨٢ ، ٨٥٨ ، ٨١٦ ، ٧٩٢ ، ٧٦٨ ، ٧٢٦ ، ٧٠٢ ، ٦٧٨ ، ٦٣٦ ، ٦١٢ ، ٥٨٨ ، ٥٦٤ ، ٥٢٢ ، ٤٩٨ ، ٤٧٤ ، ٤٣٢ ، ٤٠٨ ، ٣٨٤ ، ٣٦٠ ، ٣١٨ ، ٢٩٤ ، ٢٧٠ ، ٢٢٨ ، ٢٠٤ ، ١٨٠ ، ١٣٨ ، ١١٤ ، ٩٠ ، ٦٦ ، ٢٤

د: ٤٢ ، ٤٢ ، ٤٢ ، ٤٢ ، ٤٢ ، ٤٢ ، ٤٢ ، ٤٢ ، ٤٢ ، ٤٢ ، ٤٢ ، ٤٢ ، ٤٢

هـ

و

ز

ح: ٢٤ ، ٦٦ ، ٢٤ ، ٩٠ ، ٢٤ ، ٦٦ ، ٢٤ ، ٦٦ ، ٢٤ ، ٩٠ ، ٢٤ ، ٦٦ ، ٢٤ ، ٩٠ ، ٢٤ ، ٦٦ ، ٢٤ ، ٦٦ ، ٢٤ ، ٩٠ ، ٢٤ ، ٦٦ ، ٢٤ ، ٩٠

دو ، سي ، لا ، صول ، فا ، مي ، ره ، دو

وان نعلم ان الموسيقى الصافية الراقية تحتاج الى بذل شيء من الجهد والعناء .

وعلى ما تقدم نستنتج ان السلم العربي يعطينا اي صوت نشاء ، فنعبر بواسطته بمزيد الدقة عن اي نغم غريب نود اقتباسه ، ولعلّ الفارابي كان اول من اقتبس بعض الانغام اليونانية والفارسية وادخلها في الموسيقى العربية .

ولئن زعم البعض ان العرب عرفوا درجات سلمهم قبل القرن الثاني ، نود بأن افكار المتفننين كانت متنبهة تتمخض عن حدث جديد ، فجاء الفارابي واتمه ، وهذه الحال تشاهد في كل زمان ومكان ، عند ظهور قادة الفكر المنظمين ، فما ظهورهم الا دليل استعداد الناس لقبول آرائهم ، والا لماتت في المهود ، وانطمست قبل ان تعاين النور . فعلى الذين سيكتبون بعدنا في هذا الفن ، ان لا يتلقفوا كل رأي على عواهنه كمن يجمع الآثار ، بل عليهم ان يحللوا كل ما يعثرون عليه على ضوء العقل المنطق ، فيثبت ما تؤيده الدلائل وينفى سواه ، وليعلموا اننا في كل ابحاثنا نحاول ان نقتنع نحن اولا ، وبعد ذلك فليقبل رأينا من شاء ، ولينبذه كاره الضياء ، إنا بما سطرناه لمخلصون ، « وهل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون » .

اشارات درجات السلم العربي على اختلاف ترتيبها

لئن زعم البعض ان للسلم الجاهلي صلة بالموسيقى العربية وسلمها المؤلف من ١٧ جزءاً ، فاننا نخالف زعمهم ، ونتشبث بما رسمه الفارابي وايده صفي الدين ، لأنه لما جاء اسحق الموصلي ووجد ان النوتات المضافة على السلم قد احدثت ارتباكا ، اعاد صبّه في قالبه الفيثاغوري القديم ، كما قال المؤرخون .

فالسلم العربي اذن كان يماشي الدياغرام قبل القرن الثاني للهجرة ، الذي عُدَّ عهدا حديثاً بالنسبة للقديم ، أعني ان الدياغرام كان معروفا قبل الاسلام ، وان كنا لا ندري متى عدلت الجاهلية عن سلمها وقبلت هندسته ! اما الآن فلا يختلف عالمان على ان السلم ، الذي هو خلاصة رأي العرب ، كان منذ الف سنة مؤلفاً من ١٢ (فضلة ذي الاربع على طنينين = ليما) و ٥ (فضلة

الطنيني على بقيتين ـ كوما) وان اختلف الرواة على شكل ترتيبها ، حتى اتفقوا نهائياً على الشكل المقيـاسي (النظامي) الذي سبق اثباته ، ولعل الخلافات على ترتيب الدرجات كانت متوقفة على تقرير القضايا الآتية :

١) هل يتألف السلم العام من اجنحة (ابعاد بالاربع) متتالية ، او من سلالم (ابعاد بالكل) متتالية ؟ — والجواب : خلافا لرأي القدماء يقتضي تأليف السلم العام من سلالم متتالية ، كي لا يختلف ترتيب درجات كل سلم مع ما يليه ، فيما اذا تألف السلم العام من اجنحة متتالية .

٢) - هل يتألف كل سلم (بعد بالكل) من ابعاد طنينية متتالية ، او من جناحين وبعد طنيني ؟ وهل يتقدم هذا الطنيني الفاصل على الجناحين او يتوسط بينهما او يتأخر عنهما ؟ — الجواب : يقتضي تأليف السلم المقياسي من جناحين وبعد طنيني يتلوهما مماشاة للقدماء ، ولكن هذا لا يمنع اعتبار الطنيني متقدما عليهما ، او متوسطاً بينهما كما لا يخفى على المتأمل ، وفي هاتين الحالتين يتغير الاتفاق (اكورد) الذي ينشأ عنهما كما ستعلم .

٣) - هل يتألف الجناح من بعدين طنينيين تتلوهما البقية ، ام انها تتقدم عليهما او تتوسط بينهما ؟ - الجواب : يقتضي ان تتلو البقية الطنينيين ، ولكن هذا لا يمنع اعتبارها متقدمة عليهما او متوسطة بينهما ، لان ذلك تابع لسلسلة نسب كل نغم .

٤) - هل يتألف الطنيني من ليمتين وكوما تليهما او تتقدم عليهما او تتوسط بينهما ؟ - الجواب : ان كل طنيني في السلم المقياسي يتألف من ليمتين وكوما تليهما ، ولكن هذا لا يمنع اعتبارها متوسطة بينهما ، فذلك تابع ايضا لنسب الانغام التي نعبر عنها بالسلم ، فاذا اعتبرنا الفاصل الطنيني (ح يا) (انظر الرسم الآتي ص ١٧٧ سلم رقم ١) متوسطاً بين الجنـاحين (ا ح يا يح) بدت البقيـة (يد يه) متوسطة بين الطنينيين في الجناح الثاني ؛ واذا اعتبرنا الطنيني (ا د) متقدما على الجناحين (د يا - يا يح) توسطت البقية (ز ح) في الجناح الاول ، بين الطنينيين ، وكذلك البقية (يد يه) في الجناح الثاني ؛ وقس على ذلك ، فنظراً لهذه المرونة قرر القدماء ترتيب درجات السلم المقياسي كما ترى في رقم ١ (ص ١٧٧) ؟

السلم العربي النظامي اي (المقياسي) شكل (١) وهو جزء من السلم العام المنظم بتتالي الأجنحة

مع اسماء درجاته قديما، واسمائها حسب ابجدنا لتسهيل حفظها

النغمة		الديوان (١)			الديوان (٢)			الديوان (٣)
حسيني	يح = يزَ ا	لا / ١١٧٦	له / لد	أً / يزَ	١٢٠٠ / ١١٧٦	ناب* / نا	اً / يزً	١٢٠٠ / ١١٧٦
حصار	يو	١٠٨٦	لج	يوَ	١٠٨٦	ن	يوً	١٠٨٦
نوى	يه	صول	لب / لا	يهَ / يدَ*	٩٩٦ / ٩٧٢	مط / مح	يهً / يدً*	٩٩٦ / ٩٧٢
حجاز	يد / يج	٩٠٦ / ٨٨٢	ل	يجَ	٨٨٢	مز	يجً	٨٨٢
جهاركاه	يب	فا	كط	يبَ	٧٩٢	مو / مه	يبً / ياً*	٧٩٢ / ٧٦٨
نهاوند بوسلك / سيكاه	يا / ي	٧٠٢ / مي	كح / كز	ياَ / يَ	٧٠٢ / ٦٧٨	مد	يً	٦٧٨
كردي	ط	٥٨٨	كو	طَ	٥٨٨	مج	طً	٥٨٨
دوكاه	ح	ره	كه / كد	حَ / زَ*	٤٩٨ / ٤٧٤	مب / ما	حً / زً*	٤٩٨ / ٤٧٤
زركوله	ز / و	٤٠٨ / ٣٨٤	كج	وَ	٣٨٤	م	وً	٣٨٤
راست	ه	دو	كب	هَ	٢٩٤	لط / لح	هً / دً*	٢٩٤ / ٢٧٠
نهاوند كوشت / عراق	د / ج	٢٠٤ / سي	كا / ك	دَ / جَ	٢٠٤ / ١٨٠	لز	جً	١٨٠
عجم	ب	٩٠	يط	بَ	٩٠	لو	بً	٩٠
عشيران	ا	لا	يح	اَ	٠	له	اً	٠

(١) الديوان القراري (٢) الديوان المتوسط (٣) الديوان الحاد

ملاحظة: دواوينه تبتدئ من (١) وتنتهي في (ه نب) وهي مؤلفة من ٧ أجنحة متتالية، تبتدئ من (١) وتنتهي في (ن)

ولا يخفى أننا اذا ألفنا السلم العام من اجنحة متتالية فان بعض الدرجات في كل سلم لا تتفق مع درجات الآخر ، فيأتي كل سلم مقتطع من مجموعة الاجنحة المتتالية على ترتيب يخالف سواه ، كما ترى في الرسم ص ١٧٧ ، الذي يضم ثلاثة سلالم فقط مؤلفة من سبعة اجنحة = ٣٤٨٦ ذرة مع ليماما واحدة = ١١٤ ذرة ، والمجموع ٣٦٠٠ اي ثلاثة سلالم كاملة ، من اصل السلم العام الذي يساوي ٩ سلالم او ١٠٨٠٠ ذرة .

وانت ترى في الرسم ص ١٧٧ ، ان السلم رقم ١ يختلف من جهة ترتيب درجاته عن رقم ٢ ، وهذا عن رقم ٣ وهلم جرا ، فدرجة ز مثلا من السلم رقم ١ ، لا توازي درجة كد من السلم رقم ٢ كما ان درجة « له » لا توازي درجة « نب » في السلم رقم ٣ ، ولعل هذه الاختلافات كانت السبب الاسامي في ظهور اشارتي التحويل ، اللتين ترفعان الدرجة او تخفضانها بمقدار كوما او كوليما ، فجواب درجة ز هو (* كد) = كد ناقصة كوليما ، او (كج .) = كج زائدة كوما ، كما ان جواب درجة (له) هو (* نب) او (نا .) .

ولعل منشأ الخلافات القديمة ، على ترتيب درجات السلم العربي ، ينحصر بالانانية والتشبث بالرأي ، او بتفضيل نغم على آخر ، لأن كل سلم باختلاف ترتيب درجاته الاساسية ، انما يعبر عن نغم مستقل كما سلف البيان ، فباجماع الرأي على السلم المقياسي رقم ١ ، وجدت علامتا التحويل اللتان تمكناننا من رفع اية درجة او خفضها ، إما بمقدار كوما او بمقدار كوليما ، وهكذا اصبحت درجات السلم المقياسي (المفروض ثبوتها) متحركة ، تعبّر عن اي نغم صحيح مهما اختلف ترتيب درجاته . وهكذا تيسر للقدماء ان يعدلوا عن الترتيب الناتج من تتالي الاجنحة ، مع انه موافق لتسوية الآلات العربية ، وان يعتمدوا على السلم المقياسي رقم ١ ؟

اما من جهة اسماء الدرجات (النوتات) فان القدماء عينوها كما هو مبين في الرسم ص ١٧٧ امام كل درجة ، وفي ذلك مشقة عظيمة ، لكثرة تلك الاسماء (اشارات النوتة) واحتياجها الى علامات التحويل كي تجاري السلم المقياسي ، ولكن القدماء اعتادوا عليها في تمييز مكان كل درجة ، دون صعوبة ، سواء في السلم القراري او المتوسط او الحاد .

اما نحن فحبا بالاختصار ، وتقليل عدد الاشارات ، وتوحيد اسماء الدرجات ، مع تمييز مكان كل منها ، نقترح الاكتفاء باشارات السلم القراري اي من (ا الى يز) ثم نستبدل يح التي هي جواب ا باشارة اَ ، ونعبر عن « له » التي هي جواب اً ، باشارة (اً) وقس على ذلك سائر الدرجات كما في الرسم ص ١٧٧ ، فالفتحة الواحدة فوق الاشارة تدل على انها واقعة في السلم المتوسط ، والفتحتان تدلان على انها واقعة في السلم الحاد ، وهكذا يرتاح ذهن القارىء وعيناه ايما ارتياح حينما يقرأ النوتة ، نظراً لاختفاء الاشارات المتعددة ، وسوف نسير على هذه الخطة من الآن وصاعدا ، لا سيما عند بحث الكتابة الموسيقية العربية ، فلا يلتبس الامر على القارىء بعد هذا البيان ، لان الاشارات الجديدة تدل على حدّة الدرجة او غلظها بواسطة الحركتين المذكورتين .

فجواب	يب	هو	يبَ	،	وبالاصلاح القديم	كط
وجواب	يبَ	«	يبً	،	«	مو
«	يج	«	يجَ	،	«	« ل
«	يد	«	يدَ	،	«	« (ل .) او (* لا)

وقس على ذلك سائر الدرجات كما ترى في الرسم ، اما درجات السلم العام المؤلف من تسعة سلالم ، فاننا سنحددها باستعمال المفاتيح الموسيقية . فلكل ثلاثة سلالم مفتاح خاص كما سترى في بحث الكتابة الموسيقية ، ويمكننا ، استعمال نوتة تحت الديوان القراري بدون ان نغير المفتاح ، بان نضع تحت الاشارة كسرة ، فتكون مثلا « بهِ) قرار « يه » وقس على ذلك .

علامات التحويل في السلم العربي

كان القدماء يعبرون عن درجات السلم المقياسي باشارات تبتدىء من ا الى يح ، فالبعد ا ج مثلا ، يساوي جزأين من السلم العربي ، قد يكونان ليمتين اي ١٨٠ ذرة ، كما في نغم الاصفهان ، وقد يكونان ليماما اي ١١٤ ذرة كما في نغم الحجاز ، وهكذا القول في البعد الصوتي (ج و) فانـــه

يساوي ثلاث ليمات في نغم الحجاز ، كما انه يساوي ليمتين وكوما ، في الاصفهان وقس عليه . فيستنتج اذن ، ان درجات السلم العربي تتحدد ابعادها الصوتية بالنسب الموسيقية المتفق عليها لكل نغم من الانغام ؛ ولا حاجة لمن يتّبع هذه الخطة باشارات التحويل ، لأن ترتيب الدرجات يُعرف في كل مقام من سلسلة نسبه ، فاذا كان حجازاً يستقر على درجة ح فهمنا ان درجة ي فيه تبعد عن اساسه بمقدار ليماً ، وهو البعد المجنب الصغير باصطلاح القدماء ، الذي يعبر عن نسبتي ١/١٥ أو ١/١٦ من اوتر ؛ واذا كان المقام عشاقا ، فهمنا ان درجة ي فيه تبعد عن اساسه (ح) بمقدار ليمتين وهو البعد المجنب الكبير عندهم ، وهذه الحال تستدعي ان يكون الموسيقي ذا خبرة تامة بنسب الانغام وابعادها الصوتية ، وان يكون سريع الادراك كثير المران ، لان قراءة الاشارات الموسيقية الخالية من علامات التحويل ، كقراءة الخطوط العربية بدون نقط ، وقد كانت الكتابة بالحرف العاطل شائعة عند القدماء ، ودليلا على البراعة وسعة الاطلاع .

فاذا اضفنا الى ما تقدم ، عدم انتشار الكتابة الموسيقية بين المبتدئين ، وانحصارها بين طبقة الاساتذة ، الذين ما كانوا يستعملونها الا ليتذكروا ألحانهم ، امكننا ان نقتنع بوجاهة الاسباب التي منعت شيوع علامات التحويل والكتابة الموسيقية بين قدماء العرب على نطاق واسع .

فلما جاء صفي الدين ونشر فكرة تثبيت درجات السلم حسب الشكل المقياسي رقم ١ ص ١٧٧ ، اشتدت الحاجة الى استعمال علامات التحويل ، لرفع الدرجات او خفضها حسب سير كل نغم ؛ ولو لم يكُ المتفنن القدير بحاجة اليها ، ذلك لان المبتدىء لا يستطيع ان يميز الانغام بدونها .

فما هي اذن تلك العلامات وما هي مزاياها ؟ هذا ما سنعرضه على القراء بعد بحوث واستدلالات لا مجال لتفصيلها، خلاصتها ان البعض استعملوا نقطة، اذا وُضعت عن يمين الاشارة الموسيقية (قبلها) خفضتها بمقدار ثلث صوت (٦٦ ذرة) ، واذا وضعت عن يسارها (بعدها) رفعتها بالمقدار ذاته ، وواضح ان قيمة هذه العلامة التحويلية قد تحددت بطريقة طبيعية بسيطة ، هي طرح الكوما من الليما لأن (٩٠ — ٢٤) = ٦٦ ، فالبعد الصوتي ا ج يمسي

ليما واحدة (ا ج) وقس على ذلك سائر الدرجات ، ولا يستغربن احد ان ثلث الصوت كان معروفا عند القدماء ، فهو يساوي ١/٢٨ كما رأيت في احد اشكال نسب الاجنحة ، وقد ورد ذكره في الرسالة الشهابية للمرحوم ميخائيل مشاقة ، التي علق عليها الاب رونزفال ؛ فاستعمال هـذه العلامة الوحيدة مع اشارات السلم العربي يمكننا من التعبير عن اية نسبة موسيقية ، وبواسطتها يستطيع المبتدىء ان يدرك ابعاد اكثر الانغام العربية .

واذا كان بعض المؤلفين القدماء لم يستعملوا هذه الاشارة التحويلية او اهملوا ذكرها ، فذلك اما لخفاء امرها ، او لعدم انتشار النوطة ، او لاعتقادهم عدم حاجة الاساتذة اليها كما تقدم ، ولعل جهل النساخ لعب دوره ، فاهملوا هذه النقطة ، التي قد يعثر الباحث عليها في بعض المخطوطات ؛ وعلى كل حال ، فاننا نعتبر ايجادها بالنسبة الينا اكتشافا وليس اختراعا ؛ وكل ما نقترحه من لدنا او نضيفه على ماتقدم ينحصر بما يلي :

١) ـ استبدال النقطة القديمة لتحويل ثلث الصوت بنجمة (*)

٢) ـ استعمال النقطة لتحويل الصوت بمقدار كوما ، فاذا وُضعت عن يمين الاشارة خفضتها او عن يسارها رفعتها ، مثلا (ب .) = (*ج) = ١١٤ ذرة اي ليما فوق القرار (ا)

(د .) = (* هـ) = ٢٢٨ ذرة ، اعني ١/٨ الوتر فوق القرار .

(هـ .) = (د *) = ٢٧٠ ذرة ، اي ثلاث ليمات اعني ١/٧ الوتر فوق القرار ، وقس على ذلك .

ملاحظة : وللتعبير بدقة عن نسب ١/٢٢ و ١/١٢ و ١/١١ النادرة الورود ، يمكن استعمال علامة اضافية قيمتها نصف كوما اي ١٢ ذرة ، نضع لها اشارة (^) وقد تجتمع مع علامة التحويل فتساوي (^*) ٣٦ ذرة ، و (*̣) ٧٨ ذرة ، والعلامات المجتمعة كالمنفردة ، اذا وضعت على يـمين الاشارة خفضتها او عن يسارها رفعتها ، وفي بعض اعمال التصوير النادرة جدا ، تستعمل علامتا تحويل بالرفع والخفض عن يمين الاشارة ويسارها في آن واحد ، فكلٌ منها تفعل فعلها ، مثلا (. ا *) = ٤٢ ذرة فوق درجة ا ، وقد تجتمع الكومتان نادرا فيعبر عنها باشارة (:) = ٤٨ ذرة .

هل السلم الموسيقى العربى معدل ام لا

كل سلم مهما اختلفت ابعاد درجاته وتباينت هندسته وتقسيماته الصوتية ، لا يمكن ان يحدد اماكن الاصوات الصحيحة بالدقة الرياضية ، لان الاصوات لا تخضع لقانون سوى النسبة المتصلة الموسيقية ؛ فكل سلم تختلف نسب درجاته كثيراً او قليلا ، اذا حددناها على الاوتار حسب القاعدة الرياضية للاجزاء المتساوية ، مع ان الاصوات الصحيحة التي تؤيدها البراهين السمعية والرياضية موجودة في الطبيعة ، فلا تتغير سواء وجد السلم او لم يوجد .

ولربّ سائل يقول ، ما هو نفع السلالم اذن ، ولماذا تعددت تقسيماتها واعتمدها الناس وتضاربت آراؤهم فيها ، ما دامت كلها لا تحدد لنا الاصوات الصحيحة بالدقة التامة ؟ فالجواب ان السلالم اساليب فنية اخترعها الموسيقيون منذ القديم ، وسموا درجاتها ، لكي يتمكنوا من كتابة الموسيقى وتسمية الاصوات ، ويتحاشوا كتابتها بالارقام او بالنسب الموسيقية ، نظرا لما في ذلك من الصعوبة ؛ فالسلالم اذن تشبه خرائط حاول واضعوها تحديد بلاد واحدة ، فجاءت متباينة في دقة التعبير عن البلاد المرسومة عليها ، تبعا لقوة ملاحظة واضعها ودقته ، مع ان البلاد المرسومة فيها ، بجبالها وسهولها وأنهارها وبحيراتها لم تتغير مواقعها ، فاختلاف مراكزها على اية خريطة ، لا يؤثر مطلقاً على مكان وجودها الحقيقي .

وقد عرفنا من المقالات السابقة ، كيف نحدد مقدار التعديل في هندسة كل سلم ، بالرجوع الى الاصوات التي تؤلف اشكال النسب الموسيقية المتعددة ، وعرفنا ان السلم العربي هو اصدق ما يعبر عن حقائق تلك الاصوات ، بعضها على وجه الدقة التامة ، وبعضها على وجه التقريب ، الذي لا تستطيع الاذن الحساسة تمييزه اثناء العزف والانشاد ، فالسلم العربي مثلا يعبر عن صوت ١/١٠ الوتر بليمتين ، اي ١٨٠ ذرة وهي تنتج بجبس ٩٩ ميلمتر ، على وتر طوله طوله متر ، مع ان صوت عشر الوتر يساوي ١٨٢ ذرة وينتج بجبس ١٠٠ مليمتر ، وقس عليه سائر المراكز التي فيها شيء من التعديل .

فالسلم العربي اذن معدل من الوجهـــة الرياضية ، لانه لا يعبر عن جميع النسب الموسيقية بالدقة المتناهية ، ولكنه بالنسبة الى غيره من السلالم المتعددة على اختلافها ، لا يُعتبر معدلا ، بل هو اصدق سلم يعبر عن حقائق الانغام باستعمال اشارات التحويل الخاصة به ، ويمكن لاي مدقق ان يتأكد من ذلك بنفسه ، مهما تباينت نسب الانغام ، فيرى أن اي سلم عدا السلم العربي ، لا يؤدي الى تلك النتيجة الباهرة ، لا سيما السلم الافرنجي المعدل ، الذي هو اعجز سلم في التعبير عن حقائق الانغام حسب اية نسبة موسيقية شريفة ؛ لذلك لا نكون مغالين اذا اطلقنا عليه ، وعلى سلم الارباع الشبيه به ، لقب المعدل ، لان هندستها قد خلطت جميع النسب ببعضها ، وشوّهتها على مقياس واسع ينفر منه السامع ، ويخالف بساطة الطبيعة وتكوين الحنجرة البشرية .

اما السلم العربي فمع ان بعض درجاته معدل تعديلا طفيفاً بالنسبة الى عشر الوتر وثمنه وسبعه وسدسه ، فلا يصح ان يلقب بالمعدل ، لان ما فيه من شذوذ زهيد لا يؤثر على صفاء الالحان ولا تشعر به الآذان ، ولايشوّه نسب اي جناح فيلتبس بآخر ؛ ولسوف تأتي ساعة ينتبه فيها الناس الى هذه الحقائق الفنية ، وترقّ حاستهم السمعية ، فيتطلبون ألطف الاصوات وأدق الاتفاقات ، واذ ذاك لا مندوحة لأهل هذا الفن في العالم اجمع ، من نبذ السلم المعدل والعودة الى الاصوات الصحيحة ، التي تقرّها النسب الموسيقية ، ويعبّر عنها السلم العربي بأوفر امانة واجلى بيان .

ولا عبرة في طريقة كتابة الموسيقى ، فسواء كُتبت بالنوطة الافرنجية مع استعمال اشارات تحويل كافية للتعبير عن مقادير الاصوات ، أو كُتبت بالطريقة العربية القديمـــة التي تعبّر عن الانغام بالدقة المتناهيـــة ، او بأية طريقـــة اخرى يتفق عليها الناس ، فان نظرية تقسيم السلم العربي ، وكيفية دلالته على جميع الاصوات ستظل ملكاً للعرب ، ونورا فنياً لا مثيل له ، يدل الاجيال المستقبلة على ما كانت عليه مدنية العرب ودقة فنهم ، يوم كان العالم غارقا في بحار الجهل وظلماته ، فهل بعد هذه البينات والبراهين ، ما يعلن الحق المبين ويقنع المنكرين او المكابرين ؟

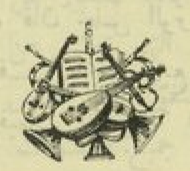
ولرب معترض يقول : اذا كانت دقة العرب في موسيقاهم بهذا المقدار ، فلماذا لم يصل الينا شيء من ألحانهم لنحكم على درجة رقيهم في التأليف الموسيقي ؟ فالجواب يتلخص بأن عوادي الزمن ، وانحصار الفن بشخصيات محدودة ؛ وعدم انتشار العلوم الموسيقية ، الى غير ذلك من الاسباب ، حالت دون الحصول على ألحان خالدة تثبت كفاءة العرب ، ولكنّ قرائن الاحوال تدل على علو كعبهم في التلحين الذي هو شقيق الشعر ، فلا يمكن ان يكون هذا في الاوج وذاك في الحضيض ، كما ان ضياع الالحان الموسيقية المكتوبة ، لا يثبت انه لم تكن هنالك آثار ، لان اندثار فن التحنيط مثلا في هذا العصر ، لا يدل على ان قدماء المصريين كانوا يجهلونه ، كما ان اطلال تدمر وخرائبها ، لا تنفي انها كانت آية العمران في عهد سلف ؛ ونعتقد ان المنقبين عن الآثار سوف يعثرون على ما يؤيد قولنا ، ولسوف ينتبه الناس ، بعد ان نبين لهم كيفية الكتابة الموسيقية العربية في الفصول التالية ، الى ما في بطون الخزائن القديمة من مخطوطات ومستندات تؤيد مكانة العرب في التلحين ، بعد ما ثبت اقتدارهم في النظريات الموسيقية .

ولقد قلنا ان الموسيقى تتقيد بالارقام الى حد محدود ، تعجز عنده الاذن البشرية عن تمييز الاصوات المتقاربة ، فيلتبس عليها صوتان اختلفت نسبهما وعرف الفرق بينهما بالارقام ، كما في النسبتين ١٣٥/٧ و ٢٥٦/١٣ فالاولى تساوي ٠،٠٥١٨ والثانية تساوي ٠،٠٥٠٨ وقس على ذلك : ولا يخفى ان الارقام تلذّ للمشتغل بهذه القضايا لذة رياضية فقط ، ولكن لا علاقة بين اللذة الرياضية والموسيقية ، فالاولى عقلية بينما الثانية حسية سمعية ، والاذن لا تميّز الخطأ بربع الكوما اثناء العمل ، كما ان الانامل اذا لم تخطئ جسّ المركز المقصود على الوتر بمثل هذا القدر الزهيد ، فان جنس الوتر وثخانته وشدة حزقه ، قد تسبب من الوجهة الصوتية فرقاً يناهز ربع كوما في بعض الاحيان ، لان الوتر ينوء تحت الضغط ، فيجب ان يشدّ على اقرب ما يمكن من ملمس الآلة حتى لا تتغير الاصوات .

وها نحن نضع ثلاثة جداول لأيضاح التعديل الذي يصيب النسب الموسيقية

فيما اذا حولناها الى كومات ، متقيدين بمنطوق سلم ما ؛ فالجدول الاول (ص ١٨٧) يبين اشهر اشكال نسب الاجنحة محولة الى كومات حسب ٦ سلالم ومنها يتضح ان اكثرها انحلّ الى انصاف كوما ، حتى عبّرت بشيء من الدقة عن النسب المذكورة . والجدول الثاني (ص ١٨٨) يبين معادلة كل حلقة من تلك الاجنحة حسب منطوق ٧ سلالم ، فاذا اطال القارىء التأمل فيها وحاول ان يصلح خللا من جهة ، قام غيره من جهة أخرى ، مثلا : ان جناح السلم ذي الـ ٧٠ يساوي ٢٩ كوما ، وبما ان الجناح يساوي ١/٧ و ١/٨ الوتر ، فمجموع هاتين النسبتين يجب ان يساوي ٢٩ كوما وليس ٢٨ كما جاء في الجدول ، واذا شئت ان تتحاشى هذا الخلل تضطر الى جعل السلم المذكور ١٤٠ نصف كوما ، حتى يعبر بشيء من الدقة عن نسب الاجنحة .

اما الجدول الثالث (ص ١٨٩) ، فهو لمقابلة النسب الآنفة الذكر بالذرات ، كما يعبر عنها كل سلم ، فالحقيقة في العمود الاول ، ويليها السلم العربي في الثاني ، بينما السلم الافرنجي في العمود الاخير ، واغلاط كل سلم ظاهرة للمتأمل ، فالجناح (١/١٣ ١/١٤ ١/١٨) مثلا يساوي بتعبير السلم الأفرنجي ٤٠٠ ذرة بدلا عن ٥٠٠ وبتعبير سلم الارباع المتساوية = ٤٥٠ بدلا عن ٥٠٠ ، اما الجناحان (١/١٢ ١/١١ ١/١٠) و (١/٢٢ ١/٧ ١/١٢) فيساوي كل منهما بتعبير السلم الافرنجي ٦٠٠ ذرة بدلا عن ٥٠٠ ، وبتعبير الارباع ٥٥٠ ذرة ، الى غير ذلك من الاخطاء التي تثبت بجلاء عدم صلاحية هذين السلمين ، وتوضح فضل السلم العربي الخالي من جميع تلك الاخطاء .



الجدول (١)

تقسيم الاجنحة الى كومات

النسبة	١/٩	١/١٠	١/١٦	١/٨	١/٩	١/٢٨	١/٨	١/١٠	١/٢١	١/١٥	١/٧	١/١٦
السلم												
٧٢ كوما	١٢	١١	٧	١٤	١٢	٤	١٤	١١	٥	٧	١٦	٧
» ٧٠	١٢	١٠	٧	١٣	١٢	٤	١٣	١٠	٦	٧	١٥	٧
» ٦٨	١٢	١٠	٦	١٣	١٢	٣	١٣	١٠	٥	٧	١٥	٦
» ٥٩	١٠	٩	٥<	١١<	١٠	٣	١١<	٩	٤	٦	١٣	٥<
» ٥٣	٩	٨	٥	١٠	٩	٣	١٠	٨	٤	٥	١٢	٥
» ٤٧	٨	٧	٤<	٩	٨	٢<	٩	٧	٣<	٤<	١٠<	٤<

النسبة	١/١٠	١/٧	١/٣٦	١/١٢	١/٧	١/٢٢	١/١٣	١/١٤	١/٨	١/١٢	١/١١	١/١٠
السلم												
٧٢ كوما	١١	١٦	٣	٩	١٦	٥	٨	٨	١٤	٩	١٠	١١
» ٧٠	١٠	١٥	٤	٩	١٥	٥	٩	٧	١٣	٩	١٠	١٠
» ٦٨	١٠	١٥	٣	٨<	١٥	٤<	٨	٧	١٣	٨<	٩<	١٠
» ٥٩	٩	١٣	٢<	٧<	١٣	٤	٧	٦	١١<	٧<	٨	٩
» ٥٣	٨	١٢	٢	٦<	١٢	٣<	٦<	٥<	١٠	٦<	٧<	٨
» ٤٧	٧	١٠<	٢	٦	١٠<	٣	٥<	٥	٩	٦	٦<	٧

الجدول (٢)

التعبير بالكومات عن بعض نسب الاجنحة

النسبة	١/٣٦	١/٢٨	١/٢٢	١/٢١	١/١٦	١/١٥	١/١٤
السلم							
٧٢ كوما	٣	٤	٥	٥	٧	٧	٨
٧٠ «	٤	٤	٥	٦	٧	٧	٧
٦٨ «	٣	٣	٤<	٥	٦	٧	٧
٥٩ «	٢<	٣	٤	٤	٥<	٦	٦
٥٣ «	٢	٣	٣<	٤	٥	٥	٥<
٤٧ «	٢	٢<	٣	٣<	٤<	٤<	٥
العربي	كومتان	كوليا	٨ ليا	ليا	لياما	لياما	كوليمتان

النسبة	١/١٣	١/١٢	١/١١	١/١٠	١/٩	١/٨	١/٧
السلم							
٧٢ كوما	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٤	١٦
٧٠ «	٩	٩	١٠	١٠	١٢	١٣	١٥
٦٨ «	٨	٨<	٩<	١٠	١٢	١٣	١٥
٥٩ «	٧	٧<	٨	٩	١٠	١١<	١٣
٥٣ «	٦<	٦<	٧<	٨	٩	١٠	١٢
٤٧ «	٥<	٦	٦<	٧	٨	٩	١٠<
العربي	ليا :	ليا ٨	٨ ليمتان	ليمتان	ليمتان،	ليمتان:	٣ ليات

الجدول (٣)

النسب الموسيقية الشريفة الاكثر استعمالا

كيف يُعبّر عنها باجزاء السلالم المختلفة ، محولة الى ذرات

النسبة	الحقيقة بالذرات	بالسلم العربي	بسلم ٧٢ كوما	بسلم ٧٠ كوما	بسلم ٦٨ = ١٣٦	بسلم ٥٩ = ١١٨	بسلم ٥٣ = ١٠٦	بسلم ٤٧ = ٩٤	بسلم ٢٤ ربعا	بسلم ١٢ نصفا
١/٣٦	٤٨	٤٨	٥٠	٦٨	٥٢	٥٠	٤٥	٥١	٥٠	١٠٠
١/٢٨	٦٣	٦٦	٦٧	٦٨	٥٢	٦٠	٦٨	٦٤	١٠٠	١٠٠
١/٢٢	٨١	٧٨	٨٣	٨٦	٧٩	٨١	٧٩	٧٧	١٠٠	١٠٠
١/٢١	٨٥	٩٠	٨٣	١٠٣	٨٨	٨١	٩١	٨٩	١٠٠	١٠٠
١/١٦	١١٢	١١٤	١١٧	١٢٠	١٠٥	١١١	١١٣	١١٥	١٠٠	١٠٠
١/١٥	١١٩	١١٤	١١٧	١٢٠	١٢٤	١٢٢	١١٣	١١٥	١٠٠	١٠٠
١/١٤	١٢٩	١٣٢	١٣٣	١٢٠	١٢٤	١٢٢	١٢٥	١٢٨	١٠٠	١٠٠
١/١٣	١٣٨	١٣٨	١٣٣	١٥٤	١٤١	١٤٢	١٤٧	١٤٠	١٥٠	١٠٠
١/١٢	١٥٠	١٥٠	١٥٠	١٥٤	١٥٠	١٥٣	١٤٧	١٥٣	١٥٠	٢٠٠
١/١١	١٦٦	١٦٨	١٦٧	١٧١	١٦٧	١٦٢	١٧٠	١٦٦	١٥٠	٢٠٠
١/١٠	١٨٢	١٨٠	١٨٣	١٧١	١٧٧	١٨٣	١٨١	١٧٩	٢٠٠	٢٠٠
١/٩	٢٠٤	٢٠٤	٢٠٠	٢٠٦	٢١٢	٢٠٤	٢٠٤	٢٠٤	٢٠٠	٢٠٠
١/٨	٢٣١	٢٢٨	٢٣٣	٢٢٣	٢٢٩	٢٣٤	٢٢٦	٢٣٠	٢٠٠	٢٠٠
١/٧	٢٦٧	٢٧٠	٢٦٧	٢٥٧	٢٦٥	٢٦٥	٢٧٢	٢٦٨	٣٠٠	٣٠٠
١/٦	٣١٦	٣١٨	٣١٧	٣٢٦	٣١٧	٣١٥	٣١٧	٣١٩	٣٠٠	٣٠٠
١/٥	٣٨٦	٣٨٤	٣٨٣	٣٧٧	٣٨٩	٣٨٧	٣٨٥	٣٨٢	٤٠٠	٤٠٠
١/٤	٤٩٨	٤٩٨	٥٠٠	٤٩٧	٤٩٤	٤٩٨	٤٩٨	٤٩٨	٥٠٠	٥٠٠
١/٣	٧٠٢	٧٠٢	٧٠٠	٧٠٣	٧٠٦	٧٠٢	٧٠٢	٧٠٢	٧٠٠	٧٠٠

رسم درجات السلم العربي على ملامس الآلات

والآن بعد ان حددنا رأينا بالسلم ، نضع رسم ملمس آلة طول وترها ٤٥ سم (ص ١٩١) مع الخطوط العرضية التي تبين اهم المراكز الصوتية ، ويستحسن ان تحزز على الآلات وتطعّم بألوان مختلفة ، فتدل على الاماكن التي يجب جبسها لاستخراج الاصوات ، وهي تبعد عن مطلق كل وتر ، في اية آلة ، بمقدار ما هو مقرر أمام كل منها ، الى جهة اليسار ، بالنسب الوترية ؛ وبجانب كل منها اشارة الدرجة في السلم العربي ، مع علامة التحويل اللازمة ؛ يلي ذلك من جهة اليمين ، طول الجزء الواجب جبسه على اية آلة حتى يعطي الصوت المعين بالكسر الدارج ، وبجانبه الذرات الصوتية لكل درجة على اي وتر ، وهكذا يمكنك ان تعين هذه المراكز ، على اية آلة مهما كان طول وترها .

ولا حاجة لشرح هذا الرسم بالاكثر ، لان القارىء يفهمه بالقياس الى ما تقدم من الابحاث ، فيستعين به عند مطالعة سلاسل الانغام .

واننا نكتفي بالاشارة الى ان مركزي ١/١٥ و ١/١٦ هما كواحد من الوجهة السمعية ، ويعبر عنهما بليما ، كما ان مركزي ١/٢١ و ١٣/٢٥٦ كواحد ايضاً ، ويعبر عنهما بليا ، اما من جهة اشارات سائر الدرجات ، فيمكنك ان تصور ما اثبتناه لوتر (ا) على اوتار (يه ح يه هـ) .

ولا يخفى ان جميع هذه المراكز لا تستعمل في وقت واحد ، لأن كلا منها يرد مع ما يناسبه ويشاكله من نسب الاجنحة ، وبذلك فقط يبان صفاء الانغام وحلاوة انامل العازف ، وتنحل الخلافات على المراكز الصوتية التي تختلف في كل نغم حسب سلسلة نسبه ، فنسبة ١/٣٦ مثلا لا ترد الا اذا كان الجناح مؤلفاً منها ومن ١/٧ و ١/١٠ الوتر ، كذلك نسبة ١/١٢ فانها لا ترد الا في جناحين ، اما نسبة ١/١٠ فترد في اربعة اجنحة ، وانت ترى كل نسبة واين ترد في الجدول السابق (ص ١٨٧) ؟

الدرجات الصوتية على ملمس آلة طول وترها ٤٥ سنتمترا حسب التسوية الحالية

نقطة المحسوس من الوتر	ذبذبات صوتية	حروف الملمس	نوطة قديمة	القسم المطلق
١/٣	٧٠٢	ح يا أ حَ يه	يا	٦٦٦٧
٢٧/٤٠	٦٧٨		ى	٦٧٥٠
٤٥/٦٤	٦١٢	ز ى يو زَ يدَ	ط.	٧٠٣١
٥/٧	٥٨٨	ى ط ق يجَ	ط	٧١٤٣
١/٤	٤٩٨	هـ ح يه هَ يبَ	ح	٧٥٠٠
٢/٩	٤٣٢		ز.	٧٧٧٨
١٧/٨١	٤٠٨	د ز يد دَ يا	ز	٧٩٠١
١/٥	٣٨٤		و	٨٠٠٠
١٩/١٠٠	٣٦٠		هـ.	٨١٠٠
١/٦	٣١٨		هـ.	٨٣٣٣
٥/٣٢	٢٩٤	ب هـ يب بَ طَ	هـ	٨٤٣٨
١/٧	٢٧٠		د.	٨٥٧١
١/٨	٢٢٨		د.	٨٧٥٠
١/٩	٢٠٤	ا د ط اَ حَ	د	٨٨٨٩
١/١٠	١٨٠		ج	٩٠٠٠
١/١١	١٦٨		ج٨	٩٠٩١
١/١٢	١٥٠		ب:	٩١٦٧
١/١٣	١٣٨		ب:	٩٢٣١
١/١٤	١٣٢		ب.ب	٩٢٨٦
١/١٥	١١٩		ب.	٩٣٣٣
١/١٦	١١٤			٩٣٧٥
١٣/٢٥٦	٩٠		ب	٩٤٨٢
١/٢١	٨٥			٩٥٢٤
١/٢٢	٧٨		ب٨	٩٥٤٦
١/٢٨	٦٦		ا*	٩٦٤٣
١/٣٦	٤٨		ا:	٩٧٢٢
١/٤٩	٤٢		ا٠	٩٧٩٦
وتر مطلق		يه ا ح يه هَ	ا	١٠٠٠٠

صول لا ره صول دو

قرار المثنى بم مثلث مثنى زير

يكاه عشيران دوكاه نوى كردان

نشوء نظرية الارباع وتطورها

يدّعي الناقمون على سلم الـ ٢٤ ربعا متساويا ، ان التبعة في انتشاره تقع على عاتق الدكتور مشاقة مؤلف الرسالة الشهابية ، فلولاها ما انتشرت هذه الفكرة في الشرق ، وقد كان المرحوم بكتنا بك في عداد الناقمين فقال :

« عمل مجنون واحد لا يصلحه الف عاقل » وقد ظنّ البعض ان صاحب تلك الرسالة هو المقصود بهذا التقريع ، مع ان بكتنا بك لم يقصد بقوله سوى مخترع نظرية الارباع المتساوية ، ومن يتطوع لنشرها والدعوة لها ، في حين ان المرحوم مخائيل مشاقة لم يكن سوى كاتب صوّر حالة الموسيقى في عصره ، ولم يبتكر شيئاً يفيد الفن او يضرّ به ، ولو كانت نظرية الارباع المتساوية من نتاج فكرته ، لنسبها لنفسه مفاخراً بها ، كمن ابدع شيئاً جديداً ، بل لاقتضى ان تكون اسماء الارباع من اختراعه ؟ ولكن شيئاً من ذلك لم يقع ؛ لان مشاقة يصرح بكل تواضع انه لم يسجل في مؤلفه غير ما كان متداولا في زمنه ، فسلم الأرباع اذن نظرية سابقة كانت معروفة قبل مجيء مشاقة ، ولكن بما ان الموسيقيين العرب الذين توسطوا بينه وبين اللاذقي ، لم يتكلموا بوضوح عن سلم الارباع فقد لصقت تهمة اختراعه بمؤلف الرسالة الشهابية الذي تكلم عنه باسهاب .

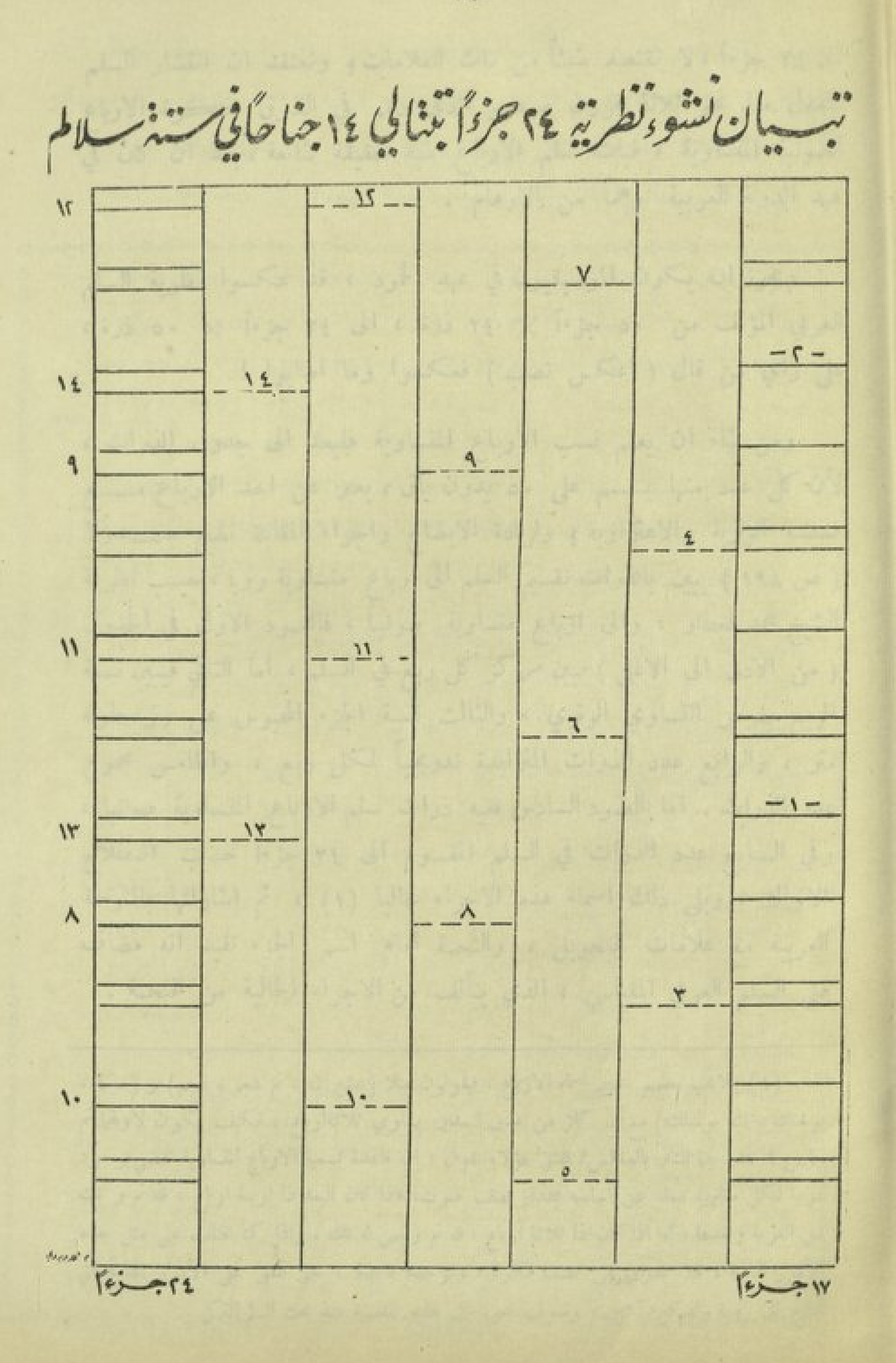
ولا يخفى ان ممحص هذا الموضوع ، كالضارب في البيداء ، فهو مضطر ان يتتبع كل سراب ، لانه لا يستطيع ان يقدم للناس مستندات تاريخية تؤيد اقواله ؛ لذلك كانت الكتابة في قضية نشوء الأرباع اجتهاداً يُدعم بأدلة منطقية ، ولو ان الناس وجدوا مستنداً مقنعا ، لما تساءل العلماء بلهفة المشوق « من اين جاءت نظرية الارباع ؟ » ، لان السلم المتساوي الاجزاء لم يكن معروفاً حتى عهد اللاذقي ، ولو أن ربع الطنيني عُرف منذ عهد الفارابي باسم بعد « الارخاء » على نسبة ١/٣٦ من الوتر ، وهو يرد كما رأيت في احدى صور تقسيم الجناح ؛ لذلك لا ندري كيف يكون مشاقة مسؤولا

امام الفن والتاريخ عن نظرية الارباع ، ونحن نرى بعض اساتذة الفن المخرجين من المعاهد الاوربية ينادون بها ويعملون على نشرها !

ولا يخفى ان العرب لم يتكلموا عن تناقص النسب الموسيقية على الوتر الواحد ، تدريجياً ، بل كانوا يكتفون بتعيين الدرجات الرئيسية في السلم حسب منطوق كل نغم ، فاذا تساءلنا كيف نشأت نظرية الارباع ، مستهدين بهذين القبسين ، نجد ان نسبة بعد الارخاء اي ١/٣٦ تتولد بحساب خاطىء من البعد الصوتي الصغير الكائن بين ١/٩ و ١/١٢ من الوتر ، لاننا اذا اعتبرنا ربع التسع ١/٣٦ فان ثلث الـ ١/١٢ يساوي كذلك ؛ مع ان تسع الوتر يقسم موسيقيا الى (١/١٢ + ١/٣٣) ؟

ولا يخفى ان تقسيم البعد بالكل الى ٢٤ جزءاً متساوية طولا ، كان شائعاً في عهد الخمود ، جرياً على ما كانت عليه الحال في الجاهلية ، والدليل على ذلك ، هو الخلاف الذي نشب بين الدكتور مشاقة واستاذه الشيخ محمد العطار ، فقد كان الشيخ يقول بتساوي الـ ٢٤ جزءاً وترياً ، والدكتور يستغرب ذلك ويرى ان تساويها صوتيا اقرب الى المعقول أسوة بالافرنج ، مع ان النظريتين فاسدتان .

ويظهر ان العثمانيين الذين كانت دولتهم في تألق ، حينما كانت البلاد العربية تجتاز عهد الخمود ، اجتذبوا الى عاصمتهم علماء الفن الباقين ، فنشروا السلم العربي ، ثم على كر الزمن مزج المحدثون شكلين او اكثر كما سلف البيان فظهر السلم التركي ذو الاربعة وعشرين جزءاً ، وقد اوضحنا تركيبه فيما يلي فليراجع بمكانه ، وهاك رسما (ص ١٩٥) يبين كيفية نشوء الـ ٢٤ جزءاً صوتيا من سلم عربي ذي ١٧ جزءاً ، مؤلفة من جناحين يتلوهما الطنيني على ترتيب ليما كوما ليما ، فاذا سرنا في السلم العام بتتالي ١٤ جناحا كما ترى في الرسم (ص ١٩٥) تولدت سبعة اجزاء جديدة تنضم الى الـ ١٧ جزءاً ، فيمسي المجموع ٢٤ جزءا وهو السلم التركي الحالي ، وليس لهذه الاجزاء فائدة ، لان التعبير بـ ١٧ جزءاً مع علامات التحويل يكفي لتبيان الانغام ، فلو انقصنا عدد الدرجات الى ١٢ او ٧ لاضطررنا الى الاكثار من علامات التحويل المتنوعة المقدار ، كي نعبر بدقة عن نسب الانغام ، بينما لو زدناها


تبيان نشوء نظرية ٢٤ جزءاً بتتالي ١٤ جناحاً في ستة سلالم
١٢
١٤
٩
١١
١٣
٨
١٠
١٤
١٢
١٢
١١
١٠
٩
٨
٧
٦
٥
٤
٣
٢
١
٢٤ جزءاً
١٧ جزءاً

[illegible]

الى ٢٤ جزءاً ، لا نقصد شيئاً من تلك العلامات ، ونعتقد ان انتشار السلم المعدل منذ نحو ثلاثة قرون ، هو الذي دعم في الشرق فكرة الارباع الصوتية المتساوية ، فبات سلم الارباع شبه حقيقة شائعة ، بعد ان كان في عهد الدولة العربية وهماً من الاوهام .

ويجوز ان يكون الموسيقيون في عهد الخمود ، قد عكسوا نظرية السلم العربي المؤلف من ٥٠ جزءاً × ٢٤ ذرة ، الى ٢٤ جزءاً × ٥٠ ذرة ، على رأي من قال (اعكس تصب) فعكسوا وما اصابوا !

ومن شاء ان يعلم نسب الارباع المتساوية فليعد الى جدول الذرات ، لأن كل عدد منها ينقسم على ٥٠ بدون باق ، يعبر عن احد الارباع مع نسبتيه الوترية والاهتزازية ، ولزيادة الايضاح واجراء المقابلة نضع جدولا (ص ١٩٨) يبين بالذرات تقسيم السلم الى ارباع متساوية وتريا ، حسب نظرية الشيخ محمد العطار ، والى ارباع متساوية صوتياً ، فالعمود الاول في الجدول (من الادنى الى الاعلى) يبين مركز كل ربع في السلم ، اما الثاني فيبين نسبة الربع بفرض التساوي الوتري ، والثالث نسبة الجزء المحبوس على وتر طوله متر ، والرابع عدد الذرات المتزايدة تدريجياً لكل ربع ، والخامس مجموع عدد الذرات . اما العمود السادس ففيه ذرات سلم الارباع المتساوية صوتيا ، وفي السابع عدد الذرات في السلم المقسوم الى ٢٤ جزءاً حسب اصطلاح الاتراك ، ويلي ذلك اسماء هذه الاجزاء حاليا (١) ، ثم اشاراتها بالنوطة العربية مع علامات التحويل ، والنجمة امام اسم الجزء تفيد انه مضاف على السلم العربي المقياسي ، الذي يتألف من الاجزاء الخالية من النجمة .

---

(١) يتلاعب بعضهم بتغيير اسماء الارباع ، فيقولون مثلا (عشيران ، نم عجم ، عجم) و (سيكاه ، بوسلك ، تك بوسلك) مع أن كلا من هذين البعدين يساوي ثلاثة ارباع ، فكيف يكون لاولهما نم وليس له تك ، بينما الثاني بالعكس؟ فمثل هؤلاء ، نقول : ان قاعدة تسمية الارباع المتساوية تقضي بوجود عربة لكل مقام ، تبعد عن اساسه بمقدار نصف صوت ، فاذا كان البعد ذا اربعة ارباع ، فله نم و تك قبل العربة وبعدها ، اما اذا كان ذا ثلاثة أرباع ، فله نم وليس له تك ، واذا كنا نختلف على مثل هذه الأمور التافهة ، فلا ندري متى تضمنا فكرة ، وتوحدنا قاعدة ، حتى نتفق على الأمور الهامة التي تحتاج الى روية وتفكير كثير ، وسوف نعود الى هذه القضية عند بحث السلم التركي .

جدول لمقابلة تقسيم السلم الى ارباع متساوية نغمياً ، كل منها ٥٠ ذرة صوتية ، بتقسيمه الى أرباع متساوية وتريا ، طول كل منها ١/٣ ٠٠٠٢٠٨ على وتر طوله متر ، مع مقابلة ذلك بـدرجات السلم التركي المقسوم الى ٢٤ جزءاً ، وبحذف الدرجات التي أمامها نجمة ، نبقى درجات السلم العربي المقياسي

الجزء	النسبة	المحبوس	ذرة	المجموع	الارباع	ذرات		درجات السلم	بالعلامات العربية
٢٤	١/٢	٥٠٠٠	٧١	١٢٠٠	١٢٠٠	١٢٠٠		نوى	به
٢٣	٢٣/٤٨	٤٧٩٢	٦٨	١١٢٩	١١٥٠	١١٧٦	*	تك حجاز	يد*/.به
٢٢	١١/٢٤	٤٥٨٣	٦٥	١٠٦١	١١٠٠	١١١٠		حجاز	يد
٢١	٧/١٦	٤٣٧٥	٦٣	٩٩٦	١٠٥٠	١٠٨٦		نم حجاز	يج
٢٠	٥/١٢	٤١٦٧	٦٠	٩٣٣	١٠٠٠	٩٩٦		جهار كاه	يب
١٩	١٩/٤٨	٣٩٥٨	٥٩	٨٧٣	٩٥٠	٩٧٢	*	بوسلك	يا*/.يب
١٨	٣/٨	٣٧٥٠	٥٧	٨١٤	٩٠٠	٩٠٦		نم بوسلك	يا
١٧	١٧/٤٨	٣٥٤٢	٥٥	٧٥٧	٨٥٠	٨٨٢		سيكاه	ي
١٦	١/٣	٣٣٣٣	٥٤	٧٠٢	٨٠٠	٨١٦	*	كردي	ط./*ي
١٥	٥/١٦	٣١٢٥	٥٢	٦٤٨	٧٥٠	٧٩٢		نم كردي	ط
١٤	٧/٢٤	٢٩١٧	٥٠	٥٩٦	٧٠٠	٧٠٢		دوكاه	ح
١٣	١٣/٤٨	٢٧١١	٤٨	٥٤٦	٦٥٠	٦٧٨	*	تك زيركوله	ز*/.ح
١٢	١/٤	٢٥٠٠	٤٧	٤٩٨	٦٠٠	٦١٢		زيركوله	ز
١١	١١/٤٨	٢٢٨٩	٤٦	٤٥١	٥٥٠	٥٨٨		نم زيركوله	و
١٠	٥/٢٤	٢٠٨٣	٤٥	٤٠٥	٥٠٠	٤٩٨		راست	ه
٩	٣/١٦	١٨٧٥	٤٤	٣٦٠	٤٥٠	٤٧٤	*	كوشت	د*/.ه
٨	١/٦	١٦٦٧	٤٣	٣١٦	٤٠٠	٤٠٨		نم كوشت	د
٧	٧/٤٨	١٤٥٨	٤٢	٢٧٣	٣٥٠	٣٨٤		عراق	ج
٦	١/٨	١٢٥٠	٤١	٢٣١	٣٠٠	٣١٨	*	عجم عشيران	ب./*ج
٥	٥/٤٨	١٠٤٢	٤٠	١٩٠	٢٥٠	٢٩٤		نم عجم عشيران	ب
٤	١/١٢	٨٣٣	٣٨	١٥٠	٢٠٠	٢٠٤		عشيران	ا
٣	١/١٦	٦٢٥	٣٨	١١٢	١٥٠	١٨٠		تك قرار حصار	يز
٢	١/٢٤	٤١٧	٣٧	٧٤	١٠٠	١١٤	*	قرار حصار	يو./*يز
١	١/٤٨	٢٠٨	٣٧	٣٧	٥٠	٩٠		نم قرار حصار	يو
	وتر مطلق	•	•	•	•			يكاه	يه

تسمية درجات السلم العربي

كل شيء له اسم في اكثر اللغات ، فبمجرد التلفظ به تتمثل صورة مسماه في الذهن ؛ لذلك كان للاصوات الموسيقية اسماء تعرف بها ، وقد علمنا بعضها مما سبق ؛ فدرجات السلم الافرنجي الرئيسية تدعى على الترتيب هكذا :

دو ره مي فا صول لا سي دو

يقابلها بسلم اليونان : ني با فو غا ذي كه ظو ني

وباصطلاح الشرق حاليا : راست دوكاه سيكاه جهاركاه نوى حسيني اوج كردان .

ولدرجات السلم الفرعية اسماء تدل عليها ؛ فنصف الصوت عند الافرنج يُعرف إما باسم الدرجة التي تحته مضافا اليه « دييز » او باسم الدرجة التي فوقه مضافا اليه « بيمول » أما في الموسيقى الشرقية فلكل ربع اسم يعرف به ؛ فنقول مثلا ، نم زركوله للربع الاول فوق درجة الراست ، وتك حجاز للربع الثالث فوق درجة الجهاركاه ، ولا يخفى ان الغاية الاساسية من اطلاق الاسم انما هي تمثيل مسماه في الذهن بصورة سريعة واضحة لا يشاركه فيها مشارك ، والا لالتبس القصد وقام التنازع واختل نظام التسمية ، وفاتت الغاية الاساسية من اطلاق الاسماء ؛ لذلك يجب ، قبل سرد الاسماء التي اخترناها لدرجات السلم العربي ، ان نمحص النقاط الآتية وهي : هل حدد العرب اسماء لدرجات سلمهم الموسيقي ؟ وهل كانت وافية بالمرام ام لا ؟ وهل يمكننا ان نثابر على استعمال اسماء الارباع الشائعة في الشرق ؟ ام نستعيض عنها بالاسماء الافرنجية المنتشرة في اكثر بقاع العالم ؟ وعندما نجيب على هذه الاسئلة بعد التشريح والتحليل ، تتجلى الاسباب التي لاجلها عمدنا الى اختيار اسماء جديدة تفي بالمرام ، متبعين قاعدة خلت من المثالب ، ووافقت مرونة السلم العربي ؛ وقد عرفنا ان العرب وضعوا لدرجات سلمهم اشارات بمثابة اسماء بينما اكثر اسماء الـ ٢٤ ربعا الحالية فارسي ، وهي لا تتفق مع اشارات السلم العربي المقياسي ؛ واذا ادعى معترض بان العرب وضعوا للدرجات

الرئيسية القاباً معربة عن اليونانية فاطلقوا « ثقيلة المفروضات » على اوطاء درجة صوتية في العود ، الى غير ذلك مما جاء به الفارابي ، رددنا بان هذه الالفاظ لا تقوم مقام الاسماء ، لانها لا تفي بالمرام ، وهو سهولة التلفظ باسم الصوت وتمثيله فورا في الذهن ، لذلك استعمل الافرنج الاسماء رغما عن وجود القاب للدرجات عندهم ، كالقرار والثابت الخ ...

اما اذا ادّعى احد بان العلامات التي استعملها العرب في كتابة الحانهم ، تقوم مقام الاسماء لانها كانت حروفا ، فنردّ بانها ليست سوى نعوت عددية كقولنا الدرجة الاولى او العاشرة الخ ، بحساب الجمّل ، كما في التأريخ الشعري ، وهو الابجدية العربية مستعاضا بها عن الآحاد والعشرات والمئات هكذا :

ا	ب	ج	د	ه	و	ز	ح	ط	ي	ك	ل	م	ن	س	ع	ف	ص
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	٢٠	٣٠	٤٠	٥٠	٦٠	٧٠	٨٠	٩٠

ق	ر	ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ	غ
١٠٠	٢٠٠	٣٠٠	٤٠٠	٥٠٠	٦٠٠	٧٠٠	٨٠٠	٩٠٠	١٠٠٠

وبما ان السلم العربي يتألف من ١٧ درجة وال ١٨ جواب الاولى ، فلذلك اشاروا الى الدرجات العشر الاولى من السلم بالحروف ا — ي ، ووضعوا للدرجات التالية حروفا مركبة هكذا (يا = ١١) (يب = ١٢) (يح = ١٨) الخ ، وقد استعملوا هذه الاشارات للكتابة الموسيقية ، لذلك لا يصح ان تعتبر اسماء درجات ما دامت علامات كتابة ، لا سيما ان التلفظ بها بسهولة وسرعة حسب الازمنة الموسيقية ، امر متعذر ان لم يكن مستحيلا ، ولو قبلنا اعتبارها اسماء ، فانها لا تعبر بدقة عن درجات السلم المتحركة ، كما رأيت في الرسم (ص ١٧٧)

اما الاسماء الموضوعة لدرجات السلم ذي ال ٢٤ ربعا ، فلا يمكن ان تغنينا عن التفكير بسواها لعجمتها واستطالتها ، ولعل واضعيها استعاضوا بها عن الاشارات الآنفة الذكر ، محاولين ايجاد اسم لكل جزء في ثلاثة دواوين متتالية ، اولها يبتدىء بقرار الراست وينتهي بالراست ، والثاني يبتدىء بالراست وينتهي بالكردان ، والثالث يبتدىء بالكردان وينتهي بجوابه .

ويبدو انهم لم يجدوا في اللغات ما يكفيهم من الاسماء ، فاضطروا ان يستعملوا احيانا كلمة قرار ، للتمييز بين ربع في الديوان الغليظ ، وما يقابله في الديوان المتوسط ؛ كما استعملوا كلمة جواب ، للتمييز بين ربع في الديوان الحادّ وما يقابله في المتوسط ، كما ترى في الجدول الآتي (ص ٢٠٣) وفي بعض الاحيان ، كانوا يستبدلون الكلمتين بواحدة فيقولون مثلاً : « ماهوران » بدلا عن « جواب الجهاركاه » فهذه الاسماء الاعجمية لا تصلح ، لانها متشعبة وثقيلة مملة ، فاذا شاء احد ان يحفظها احتاج الى سنين ، واذا عبّر بها عن المراكز الصوتية استغرقت نصف كلامه حتى يكلّ لسانه ؛ وبالنظر لطولها لا يمكن التغني بها بسرعة الازمنة الموسيقية (سولفيج) لان انشاد الاصوات باسمائها ، يحتاج الى الفاظ سهلة لا تتجاوز مقطعاً واحداً ، كما رأينا في الاسماء الافرنجية واليونانية التي ليس علينا اعتراض من هذه الجهة .

وكأن الذين وضعوا هذه الاسماء الغريبة توخوا احاطة الفن بالطلاسم ، وتعويذه باساليب من الشعوذة الكلامية ، ترد عنه الراغبين ليبقى سراً محصورا بين فئة من ممتهنيه ومستغليه ، والدليل على ذلك اننا اذا تلفظنا بكلمة راست مثلاً ، لم يدرِ السامع هل نقصد بها درجة الراست ام نغم الراست ، وهكذا اذا قلنا عجم ، عراق ، زركوله ، حجاز ، شهناز الخ .. لان هذه الاسماء تطلق على درجات صوتية وعلى انغام مختلفة في آن واحد ، فكأن تلك اللغة عجزت عن امدادهم فاطلقوا الاسم الواحد على مسمّيين ، ولا شك اذن بان هذا العمل ضرب من الايهام والتدجيل ، والمباهاة بالالفاظ .

اما الاسماء الافرنجية التي قلنا انها شائعة في القسم الاكبر من العالم ، فمع انها لطيفة يسهل التغني بها الا انها لا تكفي للدلالة على اجزاء السلم العربي المرن بدون اضافة كلمات امامها ، فتمسي اشد ثقلا من الاسماء الشرقية الحالية ، وقد اضطر الافرنج نظرا لاكتفائهم بهذه الاسماء السبعة ان يطلقوا دو دييز او ره بيمول على النصف الصوتي المتوسط بين دو و ره » فالى اين يؤول بنا المسعى اذا قررنا وجود عدة اجزاء صوتية بين هاتين الدرجتين الرئيسيتين ؟ كما هو الحال في السلم العربي واجزائه التي تأتي على اشكال

متعددة تبعاً لتركيب الانغام وتصويرها ؛ لذلك نجد ان الاسماء الافرنجية اذا صلحت لتسمية الدرجات الرئيسية في السلم ، فانها لن تقل ثقلاً عن الاسماء الشرقية عندما نضطر لاستعمال كلمات نصف ديز او ثلاثة ارباع بيمول ، عدا عن انها لا تدل الا على درجات ديوان واحد من الدواوين الموسيقية ، بينما الاسماء الشرقية المنوه عنها تعين درجات ثلاثة دواوين تغطي ، كما لا يخفى ، جميع مساحات اصوات الرجال والنساء والآلات الشرقية (١)

فلهذه الاسباب الجوهرية ، نجد أن الفن بحاجة الى اسماء جديدة للدلالة على درجات السلم العربي المرن ، ويشترط في هذه الاسماء ان تكون خفيفة على الاسماع صالحة للانشاد ، وان تمثل في الاذهان ، بسرعة عظيمة وطبق قاعدة سهلة واضحة اية درجة من درجات السلم المتحركة ، وان تشمل مساحة ثلاثة دواوين موسيقية كما هو الحـال في الاسماء الشرقية الحالية ، وان لا تتألف منها عبارات نابية او معان يمجها الذوق السليم .

فلأجل ايجاد اسماء حائزة كل هذه الشروط ، يجب ان تسمى كل درجة من الدرجات السبع الرئيسية بحرف واحـد ساكن ، يتلوه حرف صوتي ، يدل على الديوان الغليظ او المتوسط او الحاد ، وقد رأينا ان يمثل صوت الضمة (و) الديوان الغليظ لانه أثقل الحروف الصوتية ، وصوت الكسرة (ي) الديوان الحاد ، وصوت الفتحة (ا) الديوان المتوسط بينهما ، امـا الحروف السـاكنة التي اخترناها كأسماء للدرجات الرئيسية السبع فقد حاولنا جهد الطاقة ان تطابق الاسماء الافرنجية الشائعة فجاءت كما يلي :

---

(١) - قسم الافرنج مساحة الحنجرة البشرية الى ثلاثة اقسام عند الرجال ومثلها عند النساء ، وحددوا لكل قسم درجاته الصوتية وعرفوه باسم خاص ، وهذا ما رسموه (مي ١ = ثالث مي في الديوان العام)

اصوات الرجال	باص	مساحته من مي ١	الى ره ٣	= نحو ٢٢٠٠ ذرة
	باريتون	» » سي ١	» صول ٣	= » ٢٠٠٠ »
	تينور	» » لا ١	» لا ٣	= » ٢٤٠٠ »
اصوات النساء	كونترالتو	» » مي ٢	» فا ٤	= » ٢٥٠٠ »
	منو سيرانو	» » لا ٢	» صول ٤	= » ٢٢٠٠ »
	سوبرانو	» » سي ٢	» لا ٤	= » ٢٢٠٠ »

اما الآلات فتختلف مساحاتها بين ديوانين ونصف كالعود ، الى ٢/١ ٧ دواوين كالبيان مثلاً .

سلّم الأرباع مع أسمائه الحالية والأسماء المقترحة

١	٢	٣ (ديوان غليظ)	٤	٥ (ديوان متوسط)	٦	٧ (ديوان حادّ)
دو	دا	راست	دي	كردان	دو	جواب الكردان
‡ ♭	سُز	كوشت	سَز	ماهور	سِز	ج ماهور
سي	سُل	نم كوشت	سَل	نم ماهور	سِل	ج نم ماهور
♭	سو	عراق	سا	اوج	سي	جواب اوج
# ♭	لُز	عجم عشيران	لَز	عجم	لِز	جواب عجم
‡	لُل	نم عجم عشيران	لَل	نم عجم	لِل	ج نم عجم
لا	لو	عشيران	لا	حسيني	لي	جواب حسيني
♭	نُن	قرار تك حصار	نَن	تك حصار	نِن	ج تك حصار
# ♭	نُز	« حصار	نَز	حصار	نِز	جواب حصار
‡	نُل	« نم حصار	نَل	نم حصار	نِل	ج نم حصار
صول	نو	يكاه	نا	نوى	ني	رمل توتي
♭	هُن	قرار تك حجاز	هَن	تك حجاز	هِن	ج تك حجاز
# ♭	هُز	« حجاز	هَز	حجاز	هِز	جواب حجاز
‡	هُل	« نم حجاز	هَل	نم حجاز	هِل	ج نم حجاز
فا	هو	« جهاركاه	ها	جهاركاه	هي	ماهوران
‡ ♭	مُز	« بوسلك	مَز	بوسلك	مِز	ج بوسلك
مي	مُل	« نم بوسلك	مَل	نم بوسلك	مِل	ج نم بوسلك
♭	مو	« سيكاه	ما	سيكاه	مي	بُزرك (ج سيكاه)
# ♭	رُز	« كردي	رَز	كردي	رِز	سنبله
‡	رُل	« نم كردي	رَل	نم كردي	رِل	نم سنبله
رِه	رو	« دوكاه	را	دوكاه	ري	محيّر
♭	دُن	« تك زركوله	دَن	تك زركوله	دِن	تك شهناز
# ♭	دُز	« زركوله	دَز	زركوله	دِز	شهناز
‡	دُل	« نم زركوله	دَل	نم زركوله	دِل	نم شهناز
دو	دو	قرار راست	دا	راست	دي	كردان

[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
٧	٣	٥	٤	٣	٦	٢
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]

الدرجة	(١)	(٢)	(٣)	(٤)	(٥)	(٦)	(٧)
الاسم الافرنجي:	دو	ره	مي	فا	صول	لا	سي
الاسم العربي :	د	ر	م	ﻫ	ن	ل	س

فكل واحد من هذه الحروف متفق مع الحرف الاول ، من الاسماء الافرنجية المقابلة ، ما عدا فا و صول ، المستبدلين بالهاء والنون لقرب الصاد من السين ، ولعدم مناسبة حرف الفاء ، والآن نبدأ العمل بوضع اسماء جديدة للارباع المتداولة حالياً ، لنرى مقدار ما فيها من تناسق وسهولة واختصار ، فنقول : ان الارباع درجات صوتية متساوية تبعد كل منها عن الأخرى ، بما يعادل ٥٠ ذرة ، وتقسم درجات سلمها الرئيسية الى قسمين ، فمنها ما تبعد عما قبلها بأربعة أرباع ، ومنها بثلاثة ، فيكون عدد الارباع بين كل درجة وأخرى من الفئة الاولى ثلاثة ، ومن الفئة الثانية اثنين فقط .

فلنطلق اذن على الربع الاول الذي يعلو اية درجة رئيسية ، اسماً هو حرف ل ، ولنجمعه مع اسم درجة رئيسية ولنفرض انها (دا) مثلا ، فيكون اسم الربع الاول بعدها (دَل) بحذف الالف واستبدالها بصوتها وهو الفتحة ، ثم لنضع للربع الثاني فوق أية درجة رئيسية اسماً هو حرف (ز) بدلا عن قولنا دييز ، وللربع الثالث حرف (ن) وهكذا نحصل على جميع اسماء الدرجات الرئيسية والفرعية في ثلاثة دواوين متتالية من ذات الارباع المتساوية ، كما هو مثبت في أعمدة ٢ ، ٤ ، ٦ ، مقابل الاسماء الحالية الواردة في أعمدة ٣ ، ٥ ، ٧ ، والاسماء الافرنجية المذكورة في عمود ١ (انظر ص ٢٠٣) ؟

ولدى التأمل في هذا الجدول نجد ان دو دييز اي ره بيمول مثلا : تطلق على أصوات قرار الزركوله والزركوله والشهناز ، بينما نحن اطلقنا على الاولى (دوز = دُز) وعلى الثانية (داز = دَز) وعلى الثالثة (ديز = دز) اما درجة النم زيركوله مثلا فتسمى بالاصطلاح الافرنجي دو نصف دييز ، كما ان درجة التيك زيركوله تدعى ره نصف بيمول ، بينما نحن أسمينا الاولى (دَل) والثانية (دَن) ولا يخفى ما في طريقتنا هذه من السهولة والاختصار ، لان كل اسم فرعي اخترناه لم يزد على لفظة (صول) ولنا وطيد الامل بأن ابناء الفن سيشبعونها موقتا ، ريثما تنتشر فكرة السلم العربي ويتداول الناس اسماء درجاته .

٧) والآن فلنلتفت الى تسمية السلم العربي فنقول : لما كان هذا السلم يتألف من ١٢ ليما و ٥ كومات ، فيجب ان ننتخب منها سبع درجات رئيسية بحيث تكون الثامنة جواب الاولى ، ويقتضي ان تكون الابعاد بين هذه الدرجات متماثلة جهد المستطاع ، لتسهيل الكتابة الموسيقية ، وافضل انتخاب يمكن الحصول عليه هو ان يكون بين تلك الدرجات خمسة ابعاد طنينية وبعدان كل واحد منهما بمقدار بقية (ليما) جريا على هندسة الذياغرام الفيثاغوري ، وهكذا ننتخب من السلم العربي الدرجات الآتية ونسميها كما يلي :

الدرجة العربيـــة ه ح يا يب به اَ دَ هَ
(ط = طنيني ب = بقية) ط ط ب ط ط ط ب
يقابلها بالاسماء الافرنجية دو ره مي فا صول لا سي دو
وبالاسماء المقترحة (غليظ) دو٤ رو مو هو نو لو سو داه
« « (متوسط) داه را ما ها نا لا سا دي٦
« « (حاد) دي٦ ري مي هي ني لي سي دو٧

وبما ان السلم العربي يتألف من ليمات و كومات ؛ ثم بطرح الكوما من الليما يبقى بعد الكوليما (٦٦ ذرة او ١/٣ صوت) وباضافة الكوما على الليما تتولد الليماما (١١٤ ذرة) لذلك يجب ان نستعمل اربع علامات تحويل لرفع الصوت وأربعاً لخفضه ، وقد نحتاج نادراً الى علامات اضافية كما سيأتي في بحث الكتابة الموسيقية ، ولكننا الآن نكتفي بوضع اسماء لعلامات الرفع والخفض بالابعاد الاربعة المذكورة ، هكذا :

علامة لرفع الدرجة بمقدار كوما = ٢٤ ذرة نسميها ب ، وعلامة خفضه نسميها ن
« « « « كوليما = ٦٦ « « ت ، « « « ف
« « « « ليما = ٩٠ « « د ، « « « م
« « « « ليماما = ١١٤ « « ز ، « « « ل

وهكذا نحصل على اسماء بسيطة واضحة لدائر درجات السلم العربي مهما تغيرت اشكاله ، واليك شيئاً من ذلك على سبيل المثـــال في الرسم التالي (ص ٢٠٧) ؛ ولا يخفى ما في هذه التسمية من الاختصار ، فبدلا من ان تقول (ح عالي كوما) تقول (رَب) في الديوان المتوسط و (رِب)

أشكال من السلم العربي مع تسمية درجاتها واهتزازاتها

الاهتزازات	الدرجة				
٧٧٤	نوى	صول	يه	نا / نن	نا
	صبا		يد		نف / نم
	حجاز		يج	هد / هت	هت
٦٨٧	جهاركاه	فا	يب	ها / هن	ها / هن
٦٤٤	بوسلك[1] / سيكاه	مي	يا / ي	ما / من	مب / ما
	كردي		ط	زد / زت	مف / زم
٥٨٠	دوكاه	ره	ح	زا / زن	زب
	زركوله		و	دد / دت	دزف / دزم
٥١٦	راست	دو	ه	ست / دا / دن	دت / دا
٤٨٣	گوشت[1] / عراق	سي	د / ج	سو / سن	سوب
	عجم		ب	لز / لد	سف / سم
٤٣٥	عشيران	لا	ا / يز	لو / لن	لولب
	حصار		يو	نز / ند	لف / نت
٢٨٧	يكاه	صول	يه	نو	نو

(1) ويسميها بعضهم (نم گوشت) و (نم بوسلك)

رقم	بأيه	
[illegible]	[illegible]	٤٧٧
[illegible]	[illegible]	٧٨٢
[illegible]	[illegible]	٤٢٤
[illegible]	[illegible]	٠٨٥
[illegible]	[illegible]	٣١٥
[illegible]	[illegible]	٢٨٤
[illegible]	[illegible]	٥٢٤
[illegible]	[illegible]	٧٨٦

في الديوان الحاد ، وعوضا عن قولك (صول دييز) تقول (تز) وهلم جراً . ويمكن ان نجعل اسماء الدرجات الرئيسية واحدة اي (دا) الخ . بدلا عن (دو ، دا ، دي) فيما اذا لم نشأ تعيين موضع الدرجة بالنسبة الى السلم العام (راجع بحث الكتابة الموسيقية) كما انه يمكن ان لا نلفظ اسماء علامات التحويل ، فيما اذا شئنا انشاد النوتة (سولفيج) وفي هذا القدر كفاية لقوم يتبصرون ، فيقيسون على ما ذُكر ما لم يُذكر .

السلم التركي

يتألف السلم التركي من ٢٤ جزءاً صوتياً متفاوتاً ، مما يحمل على الظن ان سلم الارباع المتساوية متفرع عنه ، اما الاجزاء فهي كما يلي :

١٢ كوما ، كل منها ٢٤ ذرة صوتية ونسبة وترها المجبوس ٧١٥٣/٥٣١٤٤١

٧ كوليما ، « « ٦٦ « « « « « ٥٠٧٧٥٦٥/١٣٤٢١١٧٢٨

٥ ليما ، « « ٩٠ « « « « « ١٣/٢٥٦

ولا ينكر منصف ان كل ما كتب عن السلم التركي كان غامضاً ، اذ ليس هنالك شرح في يبعث على القناعة التامة ، ويؤيد صحة هذه النسب من الوجهتين السمعية والرياضية ، فلذلك توهم الاتراك ان سلمهم مستقل بذاته وغير متحدر من السلم العربي ، وغالى بعضهم فزعم ان السلم العربي متحدر منه ! وهو زعم لا يؤيده برهان ، واليك الادلة على فساده :

١) - لم يذكر احد شيئاً عن مخطوطات تركية اقدم من المخطوطات العربية ، تثبت ان السلم ذا الاربعة وعشرين جزءاً اختراع تركي ، كما ان المنطق لا يؤيد ادعاء الترك ان العرب اخذوا سلمهم ذا الـ ١٧ جزءاً عنهم ، لان عـدد الدرجات يزداد مع الزمن لمجاراة انغام جديدة ، ولا يقل كما زعم الاتراك ، فالمعقول اذن ان الترك اقتبسوا السلم العربي وقسموا بعض اجزائه ، فحصلوا على سلم مؤلف من ٢٤ درجة .

٢) ـ ان الطريقة التي اتبعها العرب لتحديد نسب سلمهم ، تختلف عن طريقة الاتراك ، الذين ما زالوا يحددون نسب سلمهم بالكسور الشديدة التعقيد ، ضاربين صفحاً عن النسب الشريفة وصفاء اصواتها ؛ فاذا كانوا يستهدفون من عملهم هذا تفهيم الناس انهم قد صححوا السلم العربي لان الكومات فيه ليست متساوية ، كما هو مفروض في هندسة السلالم الموسيقية ، فيكونون قد اقروا بانه اقدم من سلمهم ، اما اذا ادعوا بانهم يفهمون هندسة السلم العربي ونسبه حق الفهم ، ويعلمون ان درجاته تدل على الاصوات دلالة ولا تحددها تحديدا ، وان كوماته الخمس معدلة تعديلا زهيدا لا تشعر به الآذان ، فاذ ذاك نسألهم : لماذا استبدلوا نسبه الشريفة بنسب معقدة ؟ هل فعلوا ذلك ليقولوا انهم أوجدوا شيئاً جديدا ، ام ليبرهنوا على انهم يعتبرون درجات السلم متحكمة بالنسب الموسيقية ؟

٣) ـ ان الاتراك قيّدوا انفسهم بمنطوق درجات السلم ، فكانت انغامهم محصورة ضمن دائرته ، ولم يفطنوا لعلامة التحويل التي تدخل على السلم العربي بمقدار ثلث صوت ، والتي بواسطتها يصبح مرنا كل المرونة ، فيعبّر عن اي نغم مهما كانت سلسلة نسبه الموسيقية .

٤) ـ ان الاسماء العربية وابعاد السلم كما وردت في كتاب رهبر موسيقى للطنبوري جميل بك ، تثبت ان الاتراك اخذوا سلمهم عن العرب ، الا اذا ادعوا ان العربية مأخوذة عن التركية ؛ ولعل في هذه البراهين المنطقية بلاغا لقوم ينصفون .

اما المصريون ، فيرون ان السلم التركي غريب عن السلم العربي ، لانه لا يتفق مع الارباع المتساوية ، في درجتي السيكاه والاوج ، وهي نسب شريفة مستعملة في انغام لا يمكن لسائر العرب ان يتنازلوا عنها ، كما انه لا يمكن لمن يقيدون انفسهم بدرجات السلم ان يعملوا بها ، وكذلك القول ايضا في نغمة كردي النهاوند وما شاكلها ، مما يبرهن بوضوح على ان الموسيقى العربية اوسع كثيرا من التركية ، ومن هنا ينشأ الخلاف بين انغام الموسيقتين ، فالسلم التركي المقيد يعبّر بتعقيد عن (١/٩ ١/١٠ ١/١٦) و (١/١٥ ١/٧ ١/١٦) وعن (١/٩ ١/٩ ، ١٣/٢٥٦) المعقدة فقط ،

ولا يعبّر عن نسب (١/٩ ١/٢٨ ١/٨) و (١/١٢ ١/١١ ١/١٠) و (١/٣٦ ١/٧ ١/١٠) و (١/١٣ ١/١٤ ١/٨) و (١/٨ ١/١٠ ١/٢١) وغيرها من النسب الشريفة التي قبلها العرب . لذلك فان الاتراك لا يستعملون مثلا ، الا صوت السيكاه الناتج بجبس ١/١٠ وتر الدوكاه ، بينما العرب يستعملون هذا الصوت واصواتا مثله تنتج بجبس (١/١١ ، ١/١٢ ، ١/١٣ و ١/١٤) من الوتر حسبما تقتضيه سلسلة كل نغم ، وكذلك القول في صوت ١/٨ الوتر ؛ والعرب على حق فيما ذهبوا اليه ، لان هذه الاصوات موجودة في الطبيعة ، والموسيقى نوعان ، إما ان تكون مؤلفة من اصوات يأمر بها السلم ، واما ان تحددها النسب الموسيقية ؛ فعلى الاتراك ان يفصحوا الى اي نوع تنتمي موسيقاهم ، وهل هم يعتقدون ان السلم يعيّن نسب الاجنحة والعقود ، ام ان هذه تحدد درجات السلم ، فقد حار الناس امدا طويلا بهذه الامور .

اما الآن وقد كشفت ابحاثنا النقاب عن تلك المعضلات الفنية الغامضة ، فقد اصبح لزاما علينا ان نبيّن ما هيـة السلم التركي ، حتى لا يبقى مشكك بأنه احد اشكال السلم العربي المتولد من امتزاج ترتيبين او ثلاثة كما عرفنا سابقاً وليس الفرق بين السلم العربي والسلم التركي المتفرع عنه ، إلا بمرونة الاول منهما ، لان العرب قبلوا الانغام الغريبة فصاروا يكيّفون الدرجات حسب منطوق سلاسل النسب ، بينما تجمد الثاني فانحصرت أنغامـه وتقيدت بما نصت عليه أبعاد درجاته ، فاذا ادّعى الاتراك انهم بعملهم هذا ، كانوا اكثر محافظة على هندسة السلم العربي من العرب ، لان ادخال المراكز الغريبـة عليه ، اوهم الناس ان لا قاعدة له ، او انه ضرب من الاعمال الرياضية التي لا يمكن تطبيقها من الوجهة الموسيقية ؛ فاننا نجيبهم ان السلم واحد ، لا يتغيّر فيه الا ترتيب أجزائه ، ولا فائدة من سلم لا يتحوّل حسب سلسلة كل نغم .

ولـكي نقيم البرهان على صحة هـــذا الرأي ، ونؤكد ان السلم التركي مؤلف بقسمة البعد الطنيني الى ليما وكوليا وكومتـــين ، نعود فنكرر باختصار ترتيب أجزاء هذا البعد ، الذي يتألف من ليمتين و كوما حسب هندسة السلم العربي ، كما ترى في الشكل الآتي :

ا	ب	ج
		كوما
ليماما	ليما	كوليما
	كوما	كوما
ليما	ليما	ليما

ا + ب = ج

فاذا مزجنا شكل ا بشكل ب حصلنا على شكل ج وفيه ينقسم البعد الطنيني الى ليما كوما كوليما كوما كما ترى ، ومعنى ذلك ان الليما العليا في شكل ب قد انقسمت الى كوليما وكوما فبات الطنيني مؤلفاً من اربعة اجزاء بعد ان كان مؤلفاً من ثلاثة ، اما البقية في البعد ذي الاربع (ليما) فتنقسم ايضا الى كوليما وكوما ، وهكذا يمسي الديوان ٢٤ جزءاً متفاوتا بعد ان كان ١٧ ، ومع ان كل ما ذكرناه واضح لا يحتاج الى برهان ، فاننا نثبت هنا ، دفعا لمن يعارضون دون فهم او امعان ، جدولا يبين نسب اجزاء السلم التركي التي حددهـا المرحوم بكتا بك في دائرة المعارف الموسيقية الفرنسية ، ثم نبين منشأ هذه النسب التي لم تكن سوى صورة مجزأة عن الذياغرام الفيثاغوري ، تحددت على الشكل الذي يجاري السلم العربي ، لان قسمة الجناح فيه الى (١/٩ ١/١٠ ١/١٦) تختلف ، بما لا يذكر ، عن نسب السلم التي حددها بكتا بك ، فنسبة الليما عنده بين البكاه وقرار النم حصار (٢٤٣/٢٥٦) = ٩٤٩٢ ، وقد عرفناها في الذياغرام ، وهي تتولد هكذا : (١ - ١/٩ = ٨/٩ - ١/٩ ٨/٩ = ٦٤/٨١ ، ثم ٣/٤ - ٦٤/٨١ = ٢٤٣/٢٥٦) اما نسبة الليماما بين البكاه وقرار الحصار مثلا ، فهي ٢١٨٧/٢٠٤٨ = ٩٣٦٤ ، وهي تتولد هكذا (٨/٩ - ٢٤٣/٢٥٦ = ٢١٨٧/٢٠٤٨) اما نسبة الليمتين بين البكاه وقرار النك حصار مثلا ، فهي ٦٥٥٣٦/٥٩٠٤٩ = ٩٠١٠ ، وهي تنشأ هكذا (٢٤٣/٢٥٦ + ٢٤٣/٢٥٦ = ٦٥٥٣٦/٥٩٠٤٩) واخيراً فان نسبة الكوما الكائنة بين النك حصار والعشيران مثلا = ٥٣١٤٤١/٥٢٤٢٨٨

أبعاد السلم التركي كما رتبها يكمنا بك

	نسب الابعاد		البعد		بالدرات	
٢٤	نسبة نوى	الى الجهاركاه	٥ =	طنيني	٢٠٤	٢٤
٢٣	» تك حجاز	» »	ج »	ليمتين	١٨٠	٦٦
٢٢	» حجاز	» »	ب »	ليما	١١٤	٢٤
٢١	» نم حجاز	» »	ا »	ليا	٩٠	٩٠
٢٠	» الجهاركاه	» السيكاه	ب »	ليما	١١٤	٢٤
١٩	» تك بوسلك	» »	ا »	ليا	٩٠	٦٦
١٨	» بوسلك	» »	د »	كوما	٢٤	٢٤
١٧	» سيكاه	» الدوكاه	ج »	لمتين	١٨٠	٦٦
١٦	» كردي	» »	ب »	ليما	١١٤	٢٤
١٥	» نم كردي	» »	ا »	ليا	٩٠	٩٠
١٤	» دوكاه	» الراست	٥ »	طنيني	٢٠٤	٢٤
١٣	» تك زيركوله	» »	ج »	ليمتين	١٨٠	٦٦
١٢	» زركوله	» »	ب »	ليما	١١٤	٢٤
١١	» نم زركوله	» »	ا »	ليا	٩٠	٩٠
١٠	» الراست	» العراق	ب »	ليما	١١٤	٢٤
٩	» تك كوشت	» »	ا »	ليا	٩٠	٦٦
٨	» كوشت	» »	د »	كوما	٢٤	٢٤
٧	» العراق	» العشيران	ج »	ليمتين	١٨٠	٦٦
٦	» عجم عشيران	» »	ب »	ليما	١١٤	٢٤
٥	» نم عجم عشيران	» »	أ »	ليا	٩٠	٩٠
٤	» العشيران	» اليكاه	٥ »	طنيني	٢٠٤	٢٤
٣	» قرار تك حصار	» »	ج »	ليمتين	١٨٠	٦٦
٢	» »	» »	ب »	ليما	١١٤	٢٤
١	» نم	» »	ا »	ليا	٩٠	٩٠

= ٠،٩٨٦٥ وهي تنشأ بطرح الليمتين من البعد الطنيني هكذا :

(٨/٩ - ٥٩٠٤٩/٦٥٥٣٦ = ٥٢٤٢٨٨/٥٣١٤٤١)

ولنرمز الآن الى نسبة ٢٤٣/٢٥٦ او ٠،٩٤٩٢ بحرف ا

» » » » ٢٠٤٨/٢١٨٧ » ٠،٩٣٦٤ » ب

» » » » ٥٩٠٤٩/٦٥٥٣٦ » ٠،٩٠١٠ » ج

» » » » ٥٢٤٢٨٨/٥٣١٤٤١ » ٠،٩٨٦٥ » د

» » » » ٨/٩ » ٠،٨٨٨٩ » ه

فتكون نسب ابعـــاد السلم التركي كما في الجدول ص ٢١٣ ، ونسبه الوترية مع اسماء درجاته كما في الرسم ص ٢١٥ ، فالشكل ه يمثل السلم حسب تحديد يكتا بك ، اما عمود الارقام (ز) فيشتمل على النسب الطبيعية التي عرفناها في بحث السلم العربي ، وقد اثبتناها هنا لمقابلة النسب التركية بها ، وقد حددها يكتا بك حسبما هـــو مسرود في العمود (د) اما عمود (ج) فيبيّن الذرات الصوتية لكل درجة حسب تحديد السلم العربي ، فبمقابلة الارقام الواردة في العمود (د) بما يماثلها في العمود (ز) نجد ان ابعاد النسب التركية مثل العربية ، وقد سبق الكلام فيما مضى عن الفرق الذي لا يذكر بين هذه الارقام كلها ؛ اما العمودان ا و ب فقد درجنا فيهما اسماء الدرجات التركية وهي توافق اسماء سلم الارباع المتساوية مع اختلاف بسيط بين الاتراك والمصريين في برجي العراق والسيكاه ، فبينـــما يسمي الاتراك درجاتها (عراق ، كوشت ، تك كوشت) و (سيكاه ، بوسلك تك بوسلك) يسميها المصريون هكذا (عراق ، نم كوشت ، كوشت) و (سيكاه ، نم بوسلك ، بوسلك) ، وقد تقدم بيان السبب الذي لأجله اتبع المصريون هذه التسمية ، ص ١٩٧ ، فيقتضي ان نذكر السبب الذي لاجله اتبع الاتراك ترتيب اسماء هذه الدرجات على الطريقة المبينة في سلمهم ، فالاجزاء عندهم غير متساوية ، والفرق بين الدوكاه والسيكاه يساوي ١/١٠ الوتر ، بينما يساوي بين السيكاه والجهاركاه ١/١٦ من الوتر ، و كذلك القول فيما بين العشيران والعراق ، والعراق والرواست ، وبما ان الاتراك يتقيدون في سلمهم بابعاد الفيثاغورام وبابعاد السلم الطبيعي على السواء ، فقد استحسنوا :

السلّم الموسيقي التركي حسب نظرية رؤوف يكتابك

صول	نوى تك حجاز	١٢٠٠ ١١٧٦		٥٠٠٠ ٥٠٦٨	٥٠٠٠ ٥٠٩٣	ره #	ره ♭
# ♭	حجاز نم حجاز	١١١٠ ١٠٨٦		٥٢٦٧ ٥٣٣٩	٥٢٦٧ ٥٣٣٣	# #	♭ ♭
فا	جهاركاه تك بوسلك	٩٩٦ ٩٧٢		٥٦٢٥ ٥٧٠٢	٥٦٢٥ ٥٦٨٩	دو #	دو ♭
مي	بوسلك سيكاه	٩٠٦ ٨٨٢		٥٩٢٦ ٦٠٠٧	٥٩٢٦ ٦٠٠٠	# سي	♭ سي
#	كردي نم كردي	٨١٦ ٧٩٢		٦٢٤٣ ٦٣٢٨	٦٢٥٠ ٦٣٢١	# #	♭ ♭
ره	دوكاه تك زركوله	٧٠٢ ٦٧٨		٦٦٦٧ ٦٧٥٧	٦٦٦٧ ٦٧٥٠	لا #	لا ♭
# ♭	زركوله نم زركوله	٦١٢ ٥٨٨		٧٠٢٣ ٧١١٩	٧٠٣١ ٧١١١	# #	♭ ♭
دو	راست تك كوشت	٤٩٨ ٤٧٤		٧٥٠٠ ٧٦٠٢	٧٥٠٠ ٧٥٩٤	صول #	صول ♭
سي	كوشت عراق	٤٠٨ ٣٨٤		٧٩٠١ ٨٠٠٩	٧٩٠١ ٨٠٠٠	# #	♭ ♭
#	عجم قرار نم عجم	٣١٨ ٢٩٤		٨٣٢٤ ٨٤٣٨	٨٣٣٣ ٨٤٣٨	# فا	♭ فا
لا	عشيران قرار تك حصار	٢٠٤ ١٨٠		٨٨٨٩ ٩٠١٠	٨٨٨٩ ٩٠٠٠	مي #	مي ♭
# ♭	قرار حصار قرار نم حصار	١١٤ ٩٠		٩٣٦٤ ٩٤٩٢	٩٣٧٥ ٩٤٨٢	# #	♭ ♭
صول	يكاه	٠		١٠٠٠٠	١٠٠٠٠	ره	ره
ا	ب	ج	د	هـ	ز	↕	

١) - ان تكون العربة على بعد ليماما من اساس المقام ، واذا تعذر فعلى بعد كوما واحدة منه .

٢) - ان يكون نم العربة اوطأ منها بمقدار كوما ، واذا تعذر ذلك يلغى النم .

٣) - ان يكون تك العربة اعلى منها بمقدار كوليما واذا تعذر ذلك يلغى التك .

وقد سار الاتراك على هذا الأسلوب ، لانه جعل عدد العربات بقدر عدد الدرجات الرئيسية ، كما انه جعل النمات خمسة بقدر عدد التكات ، ومما يجدر تبيانه ان ترتيب اجزاء السلم حسب رأي يكتا بك ، اصبح مقياساً وان كانت الآراء اختلفت قبلا بشأن هذا الترتيب . ثم اتفقت على ان السلم التركي مؤلف من ١٢ كوما و ٧ كوليما و ٥ ليما .

ولعل اختلاف الآراء اقوى دليل على ان موسيقى الاتراك مرتبطة بنسب الاجنحة كالموسيقى العربية ؛ ولاثبات ذلك الخلاف الذي سبق عهد يكتا بك ، نستشهد بالطنبوري جميل بك ، الذي اثبت في كتابه (رهبر موسيقي ، المطبوع في استنبول مرتين سنة ١٣١٨ وسنة ١٣٤١ هـ) قضيتين خطيرتين قل من تنبه لهما :

اولاهما : ان ابعاد السلم التركي هي ابعاد العربي ذاتها ، حتى ان اسماء تلك الابعاد منقولة عن العرب كما يلي : بُعد الارخاء - وهو يساوي كوما او ٢٤ ذرة ، وبُعد البقية وهو يساوي ليما او ٩٠ ذرة ، وبعد المجنب الصغير وهو يساوي ليماما او ١١٤ ذرة ، وبعد المجنب الكبير وهو يساوي ليمتين او ١٨٠ ذرة . اما البعد الذي يتبقى من الليما بعد طرح الكوما منها وهو ٦٦ ذرة ، فلم يتكلم الاتراك عنه مع انه موجود فعلا في سلمهم ، كما يتضح من الرسوم الآتية (ا ب ج) ص ٢١٩ وقد اطلقنا عليه اسم الكوليما كما عرفت .

اما القضية الثانية فهي ذلك الاختلاف على ترتيب درجات السلم ، بين الطنبوري جميل بك في رهبر موسيقى (شكل ب) وبين رؤوف يكتا بك في دائرة المعارف الافرنسية (شكل ا) والخلاصة ان المفروض في السلم التركي ان يكون مرنا كالعربي وقد تزيد اجزاؤه اوتنقص عن ٢٤ ، لذلك لا حاجة الى الاجزاء الزائدة على ١٧ ، اذ يمكن الحصول عليها بعلامات التحويل .

ولتأييد قولنا نثبت السلم التركي المؤلف من ٢٢ جزءاً كما جاء في كتاب (خوانفنده) المطبوع في استانبول سنة ١٣١٧هـ. واسماء هذه الاجزاء في الديوانين القراري والجوابي مذكورة في الجدول ، خلواً من النم والتك ! فهذا الشكل يتفق مع السلم الهندي من جهة عدد اجزائه، ومقادير ذراتها، لانه مؤلف من (١٠ كوما × ٢٤ ذرة، و ٧ ليما × ٩٠ ذرة، و ٥ كوليا × ٦٦ ذرة) كما يتضح من عمودي الذرات ، اللذين وضعناهما خصيصاً لتبيان ابعاد هذه الدرجات .

الديوان القراري	ذرة	المجموع	الديوان الجوابي
٢٣) نوا		١٢٠٠	تيز نوا
٢٢) نريه	٢٤	١١٧٦	« نريه
٢١) صبا	٦٦	١١١٠	« صبا
٢٠) حجاز	٢٤	١٠٨٦	« حجاز
١٩) جاره كاه	٩٠	٩٩٦	« جاره كاه
١٨) بوسلك	٩٠	٩٠٦	« بوسلك
١٧) سيكاه	٢٤	٨٨٢	« سيكاه
١٦) عزال	٦٦	٨١٦	« عزال
١٥) كردي	٢٤	٧٩٢	سنبله
١٤) دوكاه	٩٠	٧٠٢	محير
١٣) بزرك	٢٤	٦٧٨	شوري
١٢) زنكوله	٦٦	٦١٢	مبرقع
١١) رهاوي	٢٤	٥٨٨	شهناز
١٠) راست	٩٠	٤٩٨	كردانيه
٩) كواشت	٩٠	٤٠٨	ماهور
٨) عراق	٢٤	٣٨٤	اوج
٧) سوزدل	٦٦	٣١٨	نوروز
٦) عجم عشيران	٢٤	٢٩٤	عجم
٥) عشيران	٩٠	٢٠٤	حسيني
٤) پس حصارك	٢٤	١٨٠	حصارك
٣) « حصار	٦٦	١١٤	حصار
٢) « بياتي	٢٤	٩٠	بياتي
١) يكاه	٩٠	٠	نوا

أشكال من السلم التركي على مختلف النظريات

ج		أ (يكناتك)		ب (جبل كب)	
نوى / تك حجاز	ره	نوى / تك حجاز	ره	ره	نوى / عزال
(صبا) حجاز		حجاز / نم حجاز			حجاز ?
نم حجاز / جهاركاه / بوسلك	دو	جهاركاه / بوسلك	دو	دو	جهاركاه / بوسلك
نم بوسلك / سيكاه	سي	نم بوسلك / سيكاه	سي	سي	سيكاه ?
كردي		كردي / نم كردي			كردي/سنبل ?
نم كردي / دوكاه / تك زركوله	لا	دوكاه / تك زركوله	لا	لا	دوكاه/عجيز ?
زركوله		زركوله / نم زركوله			زركوله/شحنار ?
نم زركوله / راست / كوشت	صول	راست / كوشت	صول	صول	راست/كردان / شوري/ماهو
نم كوشت / عراق		نم كوشت / عراق			عراق/أوج ?
قرار عجم	فا	عجم / قرار نم عجم	فا	فا	تك عجم / عجم
نم عجم / عشيران / قرار تك حصار	مي	عشيران / قرار تك حصار	مي	مي	عشيران/حسيني ? / حصارك
قرار حصار		قرار حصار / قرار نم حصار			حصار
قرار نم حصار / يكاه	ره	يكاه	ره	ره	يكاه/نوى

ولقد أثبت الطنبوري جميل بك في كتابه الآنف الذكر، ان هيئة الاساتذة في دار الالحان، قررت علامات التحويل الآتية لكتابة الموسيقى التركية بالنوطة الافرنجية وهي :

علامة بُعد الارخاء	(٢٤ ذرة) لرفع الصوت	𝄲	ولخفضه	𝄳	بالمقدار ذاته
« « البقية	(« ٩٠) « «	♯	«	♭	«
« « المجنب الصغير	(« ١١٤) « «	♯̇	«	♭	«
« « المجنب الكبير	(« ١٨٠) « «	♯̈	«	♭	«

ثم اورد بالنوطة الافرنجية، درجات السلم التركي الاربع وعشرين، صاعدة من اليكاه الى جواب النوا، ووضع أمام كل درجة ما يناسبها من علامات الرفع، وأغفل ما يناسبها من علامات الخفض، لانه تحاشى مشكلة « الكوليا » التي لم يقرر لها اساتذة دار الالحان علامة رفع ولا علامة خفض، فدرجة « لا » بزيادة ١١٤ ذرة تساوي في السلم التركي درجة « سي » بنقص ٦٦ ذرة، كما ان درجة « مي » زائدة ٢٤ ذرة تساوي درجة « فا » ناقصة ٦٦ ذرة، وهو مقدار الكوليا التي وضعنا لها اشارة رفع ♯ واشارة خفض ♭ كما ترى في الرسم (ص ٢١٩).

وهنالك مشكلة أخرى وقع فيها الطنبوري جميل بك، وهي جعله المسافة بين « مي — فا » ٩٠ ذرة مع انه نجعلها بين « سي — دو » ١١٤ ذرة، كما يتضح من السلم ب (انظر الرسم ص ٢١٩) وانت ترى اسماء درجاته الى يساره، مع علاماتها الصاعدة حسبما جاءت في الكتاب المذكور، اما العلامات النازلة فقد وضعناها نحن، كي يتمكن القارىء من مقابلة اسماء كل درجة وعلاماتها على اختلاف الآراء.

ثم لما جاء الدكتور صبحي، وهو ايضاً من هيئة دار الالحان التركية، غيَّر أشكال علامات التحويل فجعلها كما يلي : « وليس بينها علامات لرفع او خفض مسافة الكوليا ».

علامات رفع		علامات خفض
𝄪	بمقدار ٢٠٤ ذرة	𝄫
♯	« ١٨٠ «	𝄭
♯	« ١١٤ «	♭
♯	« ٩٠ «	𝄬
♯	« ٢٤ «	d

وجعل ♮ لاعادة الدرجة المحولة الى حالتها الطبيعية ، فازاء هذه الفوضى رأينا ان نقابل بين رأي جميل بك ورأي يكتا بك ، فوضعنا السلم ج (انظر الرسم ص ٢١٩) مع اسماء درجاته وعلاماته بالنوطة جريا على ما قرره اساتذة دار الالحان ، وهكذا بمجال التصوير ، نعود الى مرونة السلم العربي .

ولا شك بأن تقرير هذه القضايا الهامة يحتاج الى دراسة مطولة في مؤتمر موسيقي ، كي تتساند الحكومات على تنفيذ المقررات ، فالفرد مهما سمت مكانته لا يستطيع ان يفرض رأيه على الآخرين ، والحاكم الوحيد الذي يفصل في مثل هذه الخلافات انما هو ناموس ائتلاف الاصوات ، الذي يتجلى في سلسلة كل نغم ، وما خرج عن ذلك فهو ضرب من الشذوذ ، يزول عندما تجمع لغة الموسيقى الفصحى بين العرب والاتراك وكل من يرى ان الانغام سلاسل من النسب الموسيقية ، وليست درجات من السلالم المحددة بطرائق صناعية .



السلم الموسيقي الهندي

يزعم بعضهم ان السلم الهندي ينقسم منذ القديم الى ٢٢ جزءاً صوتياً متساويا ، ولو كان هذا الزعم صحيحاً لبات فيه القضاء المبرم على الفن الهندي ، لخلو هذا التقسيم من الانسجام والذوق الفني ، بل لكان فيه الحكم القاطع بان الهنود لم يطلعوا على نظريات اليونان والعرب ، او انهم لم يدركوا شأنها العظيم الدقة ، بل ظلوا في شذوذهم ممعنين ؛ فقسمة السلم الى ٢٢ جزءاً متساويا تفيد ان نسب الاجنحة غير معروفة عند الهنود ، وان تناسق الاصوات وائتلافها لم يسترعِ التفاتهم ، لأن هذا التقسيم يجعل درجات السلم الرئيسية ناشزة ، وهندسته معدومة ، واوتاده الصوتية مفقودة ، فليس فيه بعد طنيني ولا صوت تحت الثابت عند ربع الوتر ، ولا صوت الثابت عند ثلثه ، وكأن الذين يروّجون لهذا الزعم الفاسد ، يعتقدون ان سلم الهند شاذ عن سلالم العالم ؛ بيد ان المنطق السليم يدحض هذا الزعم ، قبل ان يطلع المرء على ما سنسطره بهذا الشأن ؛ اذ ان ما وصل اليه الهنود من الرقي الروحي والفلسفي والفني ، يجعلنا على مثل اليقين من انهم لم يقسموا سلمهم الى ٢٢ جزءاً متساويا ، كما انهم لا بد ان يكونوا مطلعين على اسرار تقسيم السلالم الموسيقية ، وتحديد الدرجات الصوتية على مقتضى نسب الجناح ، كيف لا وهم جيران الفرس والعرب !

لذلك قبل ان نثبت رأينا بهذا السلم ، نقتطف خلاصة عما قيل فيه ، مما كتبه المرحوم اسكندر شلفون سنة ١٩٢١ ، قال : « يوجد في الهند كتب كثيرة ملأى بالاناشيد الدينية ، فكيف لم يتمكن العلماء الجوابون من التحدث بالتفصيل عن الموسيقى الهندية ؟ ان الجواب على هذا السؤال ينحصر في سببين ، اولهما ان الوصول الى تلك الكتب محفوف بصعوبات واهوال جسام ؛ وثانيهما ان الذين تمكنوا من الوصول اليها ، لم يكونوا من الموسيقيين الاكفاء العارفين حق المعرفة باللغات الهندية وبالعلامات الموسيقية المتداولة هناك ؛ ومع ان بعض علماء الانكليز قد تمكنوا رغم الصعوبات من التوصل الى

قليل من تلك الكتب ، غير أنهم لم يستطيعوا للسببين المذكورين ان يتحفوا العلوم والفنون الا بتراجم قليلة لا تشفي الغليل ، رغم انها على جانب كبير من الصحة . واذا نحن وجهنا بحثنا شطر الهند ، فلأن تاريخها قديم جداً ، وقد توارثت العلوم والفنون واحتفظت بآثارها خلال الاجيال ، ومع ان تقاليد الهنود ونظاماتهم كانت تحول دائماً دون معرفة حقيقة موسيقاهم ، فان المعلومات الضئيلة التي استرقتها اسماع المؤرخين الجوابين ، وانفلتت من خلال تلك التقاليد على كرّ الليالي ، قد مكّنت العالم من ان يعرف شيئاً عن تلك الموسيقى ، إن لم يكن كافيا فهو حقيقي صحيح ، واكثره مستفاد من كتاب (سانجيتا راتنا كارا) الذي لم يترجم بأكمله الى لغة من اللغات ، اما ابعاد السلم الموسيقي الهندي فسبعة مثل سائر سلالم الامم ، وثامن درجــة فيه جواب الاولى ، وهذه اسماؤها :

سا ري جا ما پا دها ني سا

والعجيب في سلم الهنود هو اختلاف تقسيمه عن تقسيم الافرنج او الشعوب الشرقيـة ، فبينما ينقسم السلم الافرنجي الى ١٢ نصف صوت حسب النظام المعروف بالكروماتيكي ، والسلم الشرقي الى ٢٤ جزءاً ، ينقسم السلم الهندي الى ٢٢ جزءاً صوتياً متساويا يسمى سروني ، وهذا الجزء لا ينطبق ولا يأتلف ، لا مع نصف الصوت العربي ولا مع الربع الشرقي ؛ اما الانغام عند الهنود فكثيرة ، ولكنها ليست بمقدار انغام الفرس والاتراك ، وجلّها يشتمل على درجات صوتية كبيرة بما يساوي صوتا ونصفاً تقريباً ، كما في نغمي الحجاز كار والنواثر المعروفين في الموسيقى العربية . والانغام الهندية اربعة اقسام متميّزة عن بعضها تمام التمييز :

١) – القسم الاول – يسير حسب درجات السلم دون تغيير بزيادة او نقصان

٢) – القسم الثاني – يسير حسب درجات السلم ولكن بزيادة او نقصان صوتي في بعضها (أعني بتحويلها عن مراكزها) .

٣) – القسم الثالث – يسير حسب درجات القسم الاول بعد ان يبتر او يُحذف بعضها (اعني باستعمال السلم الخماسي) .

٤) القسم الرابع – يسير حسب درجات القسم الثاني بعد ان يبتر او يُحذف بعضها (اعني باستعمال السلم الخماسي مع التحويل) .

ولنضع مثالا من انغام القسم الاول ، وهي الانغام الاساسية عند الهنود .

الدرجة الاولى = القرار ، ولنفرض انها دو ، او راست بالاصطلاح الشرقي .

الدرجة الثانيـة = ره زائدة نحو ١/٨ صوت ، او بين الدوكاه والنم كردي .

الدرجة الثالثة = مي او نم بوسلك تقريباً } مسافة صغيرة .

الدرجة الرابعة = فا او جهاركاه .

الدرجة الخامسة = صول او نوى .

الدرجة السادسة = لا زائدة نحو ١/٨ صوت ، او بين الحسيني والنم عجم .

الدرجة السابعـة = سي او نم ماهور تقريباً ، } مسافة صغيرة

الدرجة الثامنـة = دو او كردان . (اه)

ولا يخفى اننا لم نسرد هذه الخلاصة ، الا لنثبت ان درجات السلم الهندي ليست متساوية ، كما ان اجزاءه الصغيرة (سروتي) غير متساوية ايضاً ، وكفى بالمسافتين الصغيرتين دليلا على صحة رأينا ، لان المحقق اذا شاء تقسيم الابعاد الصوتيـــة في النغم المذكور مثلا ، الى ٢٢ جزءاً متساويا لأعياه الامر ، فالابعاد بين الدرجات الاولى ـ الثانية ـ الثالثة ـ الرابعة ، إما ان تكون (٥ + ٣ + ١ = ٩) او (٤ + ٣ + ٢ = ٩) ، وكذلك القول ايضاً بين الدرجات الخامسة ـ السادسة ـ السابعة ـ الثامنة ؛ اما المسافة بين الدرجتين الرابعة والخامسة فتساوي ٤ اجزاء فقط ، وفي الحالين لا يتفق ذلك ، بفرض التساوي ، مع وصف الابعاد المحددة اعلاه .

ولا ضرورة للتبسط في الشرح ، لأن الاريب يستعرض كل البراهـين فيدرك ان الاجزاء غير متساوية ؛ ولزيادة الايضاح ، نقتطف بضع عبارات من مقال عنوانه « موسيقى الهند » عن المجلة الموسيقية سنة ١٩٣٦ :

« ان موسيقى الهنود ترتبط بالدين الى حـــد لم تبلغه موسيقى أمة من الامم القديمة ، وهم يعتقدون انها هبة من الآلهة ، وان المقامات الحان الهية لها سحر يفوق طاقة البشر ، حتى ان تأثيرها قد يتغلب على قوى الطبيعة ، فمنها ما يسبب تهطال الامطـار ، او كسوف الشمس الى غير ذلك من الأساطير ؛ وهم يعتقدون ان القواعد الموسيقية تنسب الى الآلهة ايضاً ، وان

السلالم الاساسية ابدعها الالمان (اسفارا) و (هانومان) والشائع ان المقامات عندهم عديدة ولكنهم اختصروها ، حتى اصبح عددها الآن نحو ٢٣ مقاما ، وفي الهند كتاب مقدس يدعى (نارايان) يشتمل على قواعد الموسيقى ، اما الاغاني المقدسة فمسطرة في كثير من كتبهم القديمة ، وتعد من انفس ذخائر التاريخ الموسيقي . وقد عرفت الهند قديما السلم الخماسي اسوة بغيرها من الممالك القديمة ، ثم تحول الخماسي الى سباعي يماثل السلم الدياتونيكي المستعمل الآن ، وهو يقسم عندهم الى ٢٢ بعدا صغيراً غير متساو ، وهذه اسماء درجاته مع عدد الاجزاء الصوتية الكائنة بين كل منها وما يليها :

سا	ري	جا	ما	پا	دها	ني	سا	
٤	٣	٢	٤	٤	٣	٢		= ٢٢ جزءاً

فالموسيقى الهندية كما يظهر من نظم مقاماتها ، وتقسيم ابعاد ديوانها ، قريبة من الموسيقى العربية ، شبيهة بأنظمتها ، واهم عناصرها اللحن والايقاع » اه .

والمقال المنوه عنه لا يقل أهمية من الوجهة التاريخية عما قبله ، اما من الوجهة الفنية فانه لم يبيّن لنا شيئاً عن نسب درجات السلم الهندي غير المتساوية ، مما يؤيد وجود صعوبات تحول دون الوصول الى معرفة نظريات الموسيقى الهندية الصحيحة . ولا يخفى ان مصلحة الفن تقضي ، على المشتغلين بالموسيقى الشرقية ، بأن يهتموا بسلم الهنود ماداموا يعلمون ان موسيقاهم تشبه العربية ، ولكن انّى لهم ان يحدثونا عن حقيقة نسب السلم الهندي بينما هم لا يعرفون حقائق السلم العربي ؟ ونحن نقول ان السلم الهندي مشتق من السلم العربي ، وسنأتي بالاثبات لأن ادعاء خطيراً كهذا يجعل للسلم العربي اعظم جانب من التأثير في موسيقات العالم كلها ، كما قال الدكتور وولف الالماني .

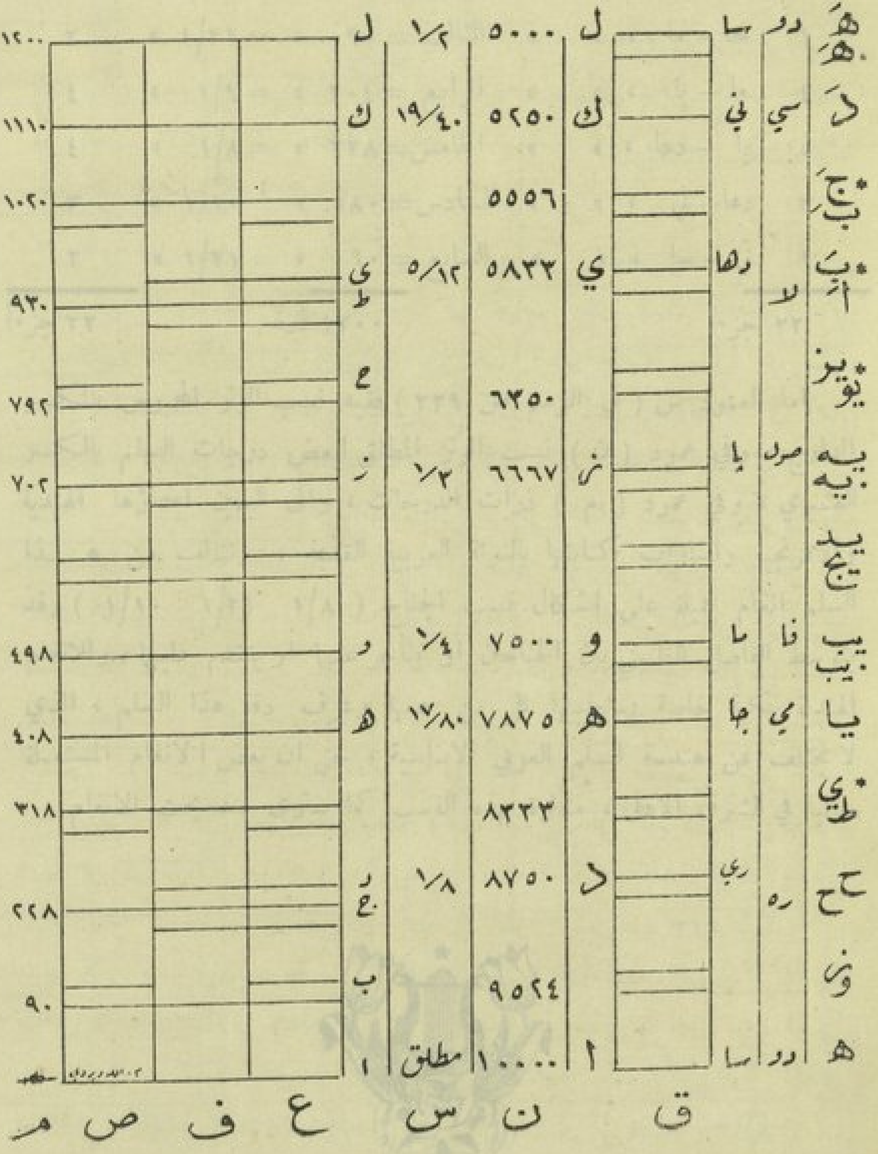
ولعلّ تحديد عدد اجزاء السلم الهندي بأربعة ، فيما بين درجتي (سا — ري) و (ما — پا) يوهم ان هذين البعدين متساويان ، فنحن لا نذهب هذا المذهب ، لأنه يخالف ما عرفناه عن انغام الموسيقى الهندية ، كما انه يخالف نظامات تقسيم الجناح ؛ ولا يخفى ان هذا السلم لم يكن مؤلفا في القديم من سبعة ابعاد صوتية بل من خمسة فقط ، اي من ست درجات سادستها جواب الاولى ، والبرهان

وجودُ انغام هندية لا تزال مستعملة حتى الآن ، حذفت من سلالمها بعض درجات ، كما سلف البيان ، والاصح ان يقال درجتان ، لأنه لا يمكن تركيب نغم اذا لم يستند على خمس مسافات صوتية على الاقل ؛ والسلم الخماسي من حيث الهندسة الاساسية لا يخرج عن احكام السلم السباعي ، فهو مثله يشتمل على قرار وجواب وثابت وتحت ثابت ، وبعبارة اخرى ينقسم الى جناحين يتوسط بينهما فاصل طنيني ، فالفرق الوحيد اذن بين السلمين السباعي والخماسي ان نسب الجناح في الاول ثلاث ، تقسمه الى ثلاثة ابعاد صوتية كما عرفنا ، بينما هي في الثاني نسبتان فقط ، تقسمان الجناح الى بعـــدين لا غير ، مثل (١/٧ ١/٨) او (١/٦ ١/١٠) الوتر ، وعلى كل حال فلا بد ان يشتمل السلم على جناحين مع فاصل طنيني = ١/٩ الوتر . ولا ريب بأن نظرية السلم السباعي اخذت تتطور وتنتشر في عالم الفن منذ عهد فيثاغورس ، وهي تستند كما قلنا على تصغير بعض الابعاد الصوتية ، وفي ذلك ما فيه من تعدد انغام ولطافة الحان .

وبما ان العرب تغلبوا على الهند في القرون الاولى بعد الميلاد ، فلا شك بانها تأثرت بانغام الجاهلية ، ويؤيد هذه الدعوى ان السلم الهندي الاساسي ، الذي يعطينا النغم السابق تبيانه ، يدل على ان جناحيه مقسومان على نسب (١/٨ ١/١٠ ١/٢١) ، اي ان صوت ١/٨ الوتر الذي يعادل نحو طنيني وثمن ، كان مستعملا في الهند مثلما كان في الجاهلية ، والخلاصة ان الهند لم تكن تعبر عن درجات السلم باجزاء صوتية ، بل بنسب موسيقية كما رأينا ، اعني ان تقسيم السلم الهندي الى ٢٢ جزءاً لم يكن معروفاً قبل ان وضع العرب نظرية سلمهم ، وهكذا يكون السلم الهندي ، بكل معنى الكلمة ، شكلا من اشكال السلم العربي ، ترتبت ابعاد درجاته بحيث يؤدي الاصوات حسب هـــذه النسب ، وقد رأينا في بحث السلم العربي شكلا يشتمل على ٢٢ جزءاً صوتيا ، تولد من مزج شكلين من اشكال السلم ذي الـ ١٧ جزءاً (ص ١٥١) ، فلاجل حل هذه القضية نعود الى السلم العربي فنرسم منه شكلين (ص) و (ف) (انظر الرسم ص ٢٢٩) فالاول منهما

ترتبت ابعاده الطنينية بتتالي ليما كوما ليما ، اما الثاني فان بعديه الطنينيين في كل جناح قد ترتبا هكذا ، ليما ليما كوما - كوما ليما ليما ، فبمزج هذين السلمين اي (ص و ص ف) يتولد الشكل (ع) وهو مؤلف من ٢٢ جزءاً صوتيا غير متساو ، يشبه الشكل ٤ ، (راجع السلم العربي ص ١٥١) من جهة عدد اجزائه وانواعها ، لان كلا منهما مؤلف من ١٠ كومات و ٧ ليمات و ٥ كوليمات ؛ وما الفرق بين الشكلين الا بترتيب هذه الاجزاء ، فتتعدد اشكال السلم كما عرفنا سابقا ، وعلى ذلك نقرر ان الشكل (ع) وسندعوه بعد الآن بالسلم الهندي المقياسي ، ليس الا شكلا من اشكال السلم العربي ؛ فيمكننا مع المحافظة على الابعاد الصوتية ، ان نغير ترتيب اجزاء السلم الهندي ، فننقل مثلا البعد الصوتي « ب ج » وهو عبارة عن كوليما وكوما ، اي تسعين ذرة صوتية ، الى مكان البعد « ه و » وهو عبارة عن ليما ، كما نرى في شكل « ق » وهكذا يمسي البعد « ا د » مؤلفا من اربعة اجزاء ، بعدما كان مؤلفا من خمسة اجزاء في الشكل ع ، وكذلك القول في البعد « ه و » في الشكل ق ، فانه امسى مؤلفا من جزأين بعد ما كان جزءاً واحدا في الشكل ع ، وعلى الحالين فان المسافة الصوتية لكل من هذين البعدين ظلت واحدة لم تتغير ، وبالقياس ايضا ، يتبدل البعد « ح ط » بالبعد « ك ل » ، وخلاصة القول ان عدد الاجزاء في بعض درجات السلم الهندي قد يزيد واحدا او ينقص ، بدون أن تتغير مسافاتها ، وهذه الظاهرة تفسر لنا بوضوح كيف ان النغم الذي سبق الكلام عنه ، يشتمل على مسافة صغيرة بين كل من الدرجتين الثالثة والرابعة ، او السابعة والثامنة ، بينما عدد اجزاء هذين البعدين (جا - ما) و (ني - سا) يكون اثنين احيانا ، فتغيير عدد الاجزاء بين جميع درجات السلم لا يؤثر شيئاً على ابعاده الصوتية التي تأتي في السلم المقياسي على الترتيب الآتي :

السلّم الموسيقي الهندي



شكل (ع)				شكل (ق)
٥	سا - رى ، البعد الصوتي الاول	= ٢٢٨ ذرة	= ١/٨ الوتر	٤
٣	رى - جا ، » » الثاني	= ١٨٠ »	= ١/١٠ »	٣
١	جا - ما ، » » الثالث	= ٩٠ »	= ١/٢١ »	٢
٤	ما - پا ، » » الرابع	= ٢٠٤ »	= ١/٩ »	٤
٥	پا - دها ، » » الخامس	= ٢٢٨ »	= ١/٨ »	٤
٣	دها - ني ، » » السادس	= ١٨٠ »	= ١/١٠ »	٣
١	ني - سا ، » » السابع	= ٩٠ »	= ١/٢١ »	٢
٢٢ جزءاً		١٢٠٠ ذرة		٢٢ جزءاً

اما العمود س (في الرسم ص ٢٢٩) ففيه نسب الوتر المحبوس بالكسر الدارج ، وفي عمود (ن) نسب الوتر المطلق لبعض درجات السلم بالكسر العشري ، وفي عمود (م) ذرات الدرجات ، والى اليمين اسماؤها الهندية والافرنجية واشارات كتابتها بالنوتة العربية القديمة ، وتتألف من هـذا السلم انغام جميلة على اشكال نسب الجناح (١/٨ ١/٢١ ١/١٠) وقد يتوسط الفاصل الطنيني بين الجناحين او يتأخر عنها او يتقدم عليها ، وللانغام الهندية نكهة خاصة يستطيبها كل من سمعها وعرف دقة هذا السلم ، الذي لا يختلف عن هندسة السلم العربي الاساسية ، حتى ان بعض الانغام المستعملة حاليا في الشرق الادنى ، متأثرة بهذه النسب كما سترى عند بحث الانغام .



السلم المعدل

لعلّ تشريح هذا السلم وايضاح ما انطوى عليه من تحريف المراكز الصوتية ، وهدم النسب الموسيقية التي بنيت عليها كل سلالم الامم الغابرة ، من احب الابحاث الى عشاق الموسيقى العربية ، لأنه يبرهن على وجاهة رأي اجدادهم ودقة فهم ، وبضدها تتميّز الاشياء .

فاذا قال بعضهم ان هذا البحث خارج عن نطاق كتابنا المخصص للموسيقى الشرقية ، فانهم يفصحون عن جهلهم لنشأة السلم المعدل وعلاقته بموسيقانا ، فمن الضرورة اذن ان نبيّن لهم كيف جاء ، ليعلموا اي تشويه اصابه ، ويقتنعوا بأن روعة التدقيق التي كثيرا ما تستوعي اعجابنا في اعمال الافرنج ، لا وجود لها في اصوات موسيقاهم . ومن العجيب ان يدّعوا ان درجات السلم المعدل كدرجات السلم الطبيعي الذي يسمونه سلم زارلان (راجع كتبهم في الفيزياء) وما ذاك السلم الزارليني سوى شكل من السلم العربي سبق تبيانه ، ولرب معترض يقول : ان السلم الطبيعي مؤلف من سبع درجات غير متساوية بينما سلم الافرنج المعدل = ١٢ درجة كل منها بمقدار نصف صوت ، فكيف يوجد شبه بين الاثنين ؟ وكيف اصبحت الدرجات السبع اثنتي عشرة ؟ فجواب الافرنج على هذا السؤال يتلخص بأنهم اضافوا على السلم الطبيعي عدة ابعاد صغيرة ، لأن تصويره على كل درجة من درجاته ارشدهم الى ما يسمونه الديبز والبيمول ، وبالعربية الصادح والرخيم ؛ فاذا مزجنا سلما طبيعيا يبتدىء من درجة دو (انظر الرسم ص ٢٣٣ شكل ا) بسلم آخر مبدوء من درجة مي شكل (ب) فان البعد الصوتي مي — فا شكل (ب) يساوي ١/١٦ من الوتر ، فاذا طرحناه من دو — ره الذي يساوي ١/٩ الوتر شكل (ا) تبقى بقية مقدارها بالنسبة الى الوتر المطلق ٧/١٣٥ ، اي (٨/٩ — ١٥/١٦ = ١٢٨/١٣٥ ، ثم ١ — ١٢٨/١٣٥ = ٧/١٣٥) فالديبز اذن د — ه هو صادح المقام دو — ره الذي انقسم الى قسمين ، اما البيمول ه — و فهو رخيمه ؛ وهذان البعدان اي الصادح

السلم الطبيعي
قبل التعديل

ع ، س ، ن ، م ، ل ، ك ، ي ، ط ، ح ، ز ، و ، هـ ، د

دو ، سي ، لا ، صول ، فا ، مي ، ره ، دو

ا : ١/١٦ ، ١/٩ ، ١/١٠ ، ١/٩ ، ١/١٦ ، ١/١٠ ، ١/٩

ب : ١/١٠ ، ١/٩ ، ١/١٦ ، ١/٩ ، ١/١٠ ، ١/٩ ، ١/١٦

ج : ١/١٦ ، ١/٢٥ ، ١/٢٧ ، ١/٢٥ ، ١/١٦ ، ٧/١٣٥ ، ١/١٦ ، ١/١٦ ، ١/٢٥ ، ١/١٦ ، ٧/١٣٥ ، ١/١٦

الدييز = ليماما ليماما ليما

البيمول = ليما ليماما ليما

٢٠ درجة ١٨ درجة ١٧ درجة

دو ، سي ، لا ، صول ، فا ، مي ، ره ، دو

(٣) (٢) (١)

والرخيم موجودان في دياغرام فيثاغورس ، وفي السلم العربي ايضا ، فاولهما وهو الدييز ، نسبته ١/١٦ وذراته ١١٤ وندعوه ليماما ، وثانيهما وهو البيمول ندعوه ليما ونسبته ٧/١٣٥ او ١٣/٢٥٦ وعدد ذراته ٩٠ (راجع السلم العربي)

على اننا اذا اطلنا التأمل في الشكل ج الذي حصلنا عليه من مزج سلم دو الطبيعي (ا) بسلم مي الطبيعي (ب) نجد ان شكل ج (ص ٢٣٣) الذي يجمع بين السلمين المذكورين ، قـد انقسم كل من جناحيـه د ط ، و ك ع ، الى خمسة ابعاد صغيرة غير متساوية ، وبقي الطنيني الفاصل ط ك على حاله ، فاذا قسمناه ايضا الى صادح ورخيم حسب خط النقط المرسوم فيه ، نجد ان السلم الطبيعي امسى ١٢ جزءاً غير متساو ، فلندرس اذن ماهية هذه الاجزاء ونسبها الصوتيـة ، التي تتصنف على الوجه الآتي :

١) - ٦ اجزاء كل منها ١/١٦ من الوتر او ١١٤ ذرة ، وهي د ه ، و ز ، ح ط ، ط ي ، ك ل ، س ع .

٢) - ٣ اجزاء كل منها ١/٢٥ من الوتر او ٦٦ ذرة ، وهي ز ح ، ل م ، ن س .

٣) - جزآن كل منهما بنسبة ٧/١٣٥ او ٩٠ ذرة ، وهما ه و ، ي ك .

٤) - جزء واحد بنسبة ٢/٢٧ من الوتر او ١٣٨ ذرة ، وهو م ن .

ولقد عرفنا فيـما سبق كيف تولدت نسبة ١/١٦ ونسبة ٧/١٣٥ اما نسبة ١/٢٥ فهي الباقي من صوت ١/١٠ الوتر بعد طرح الصادح (ليماما) منه ، اي (٩/١٠ - ١٥/١٦ = ١٤٤/١٥٠) وهذا يقابل الكوليما العربية ، وبطرحها من البعد الطنيني تظهر لنا نسبة ٢/٢٧ لان (٨/٩ - ٢٤/٢٥ = ٢٠٠/٢١٦ = ٢٥/٢٧) وقد غابت هذه النسبة عن الافرنج مع انهـا موجودة في السلم كما اتضح بالتصوير المذكور .

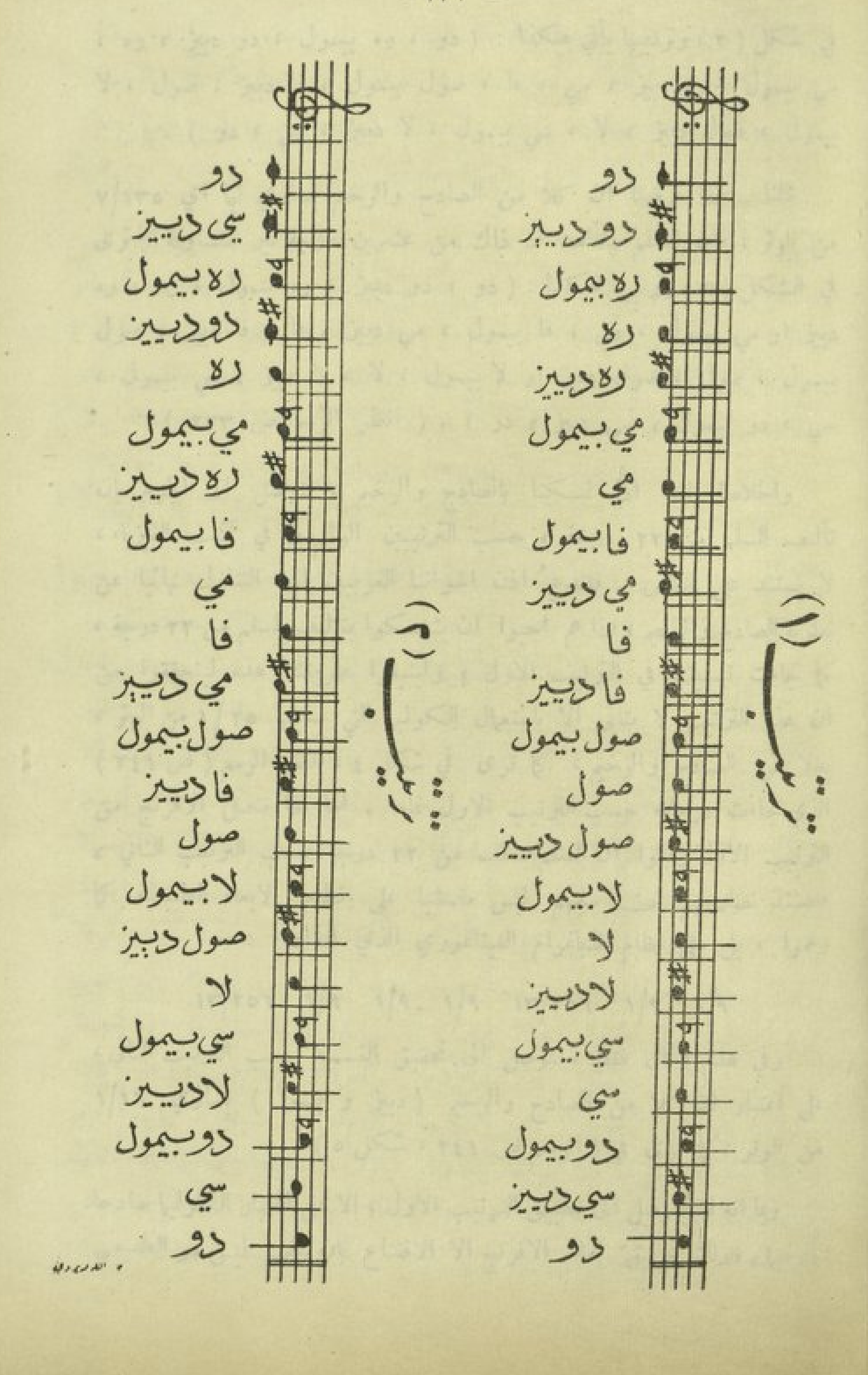
ويظهر ان الغربيين حاروا ، في بدء نهضتهم الفنية منذ نحو اربعة قرون ، بتقسيم السلم الموسيقي الى اجزاء صغيرة ، فالتصوير الذي ادّعوا انه ارشدهم الى الصادح والرخيم ، لا بد انه ارشدهم ايضا الى البعدين الذين نسبتاهما ١/٢٥

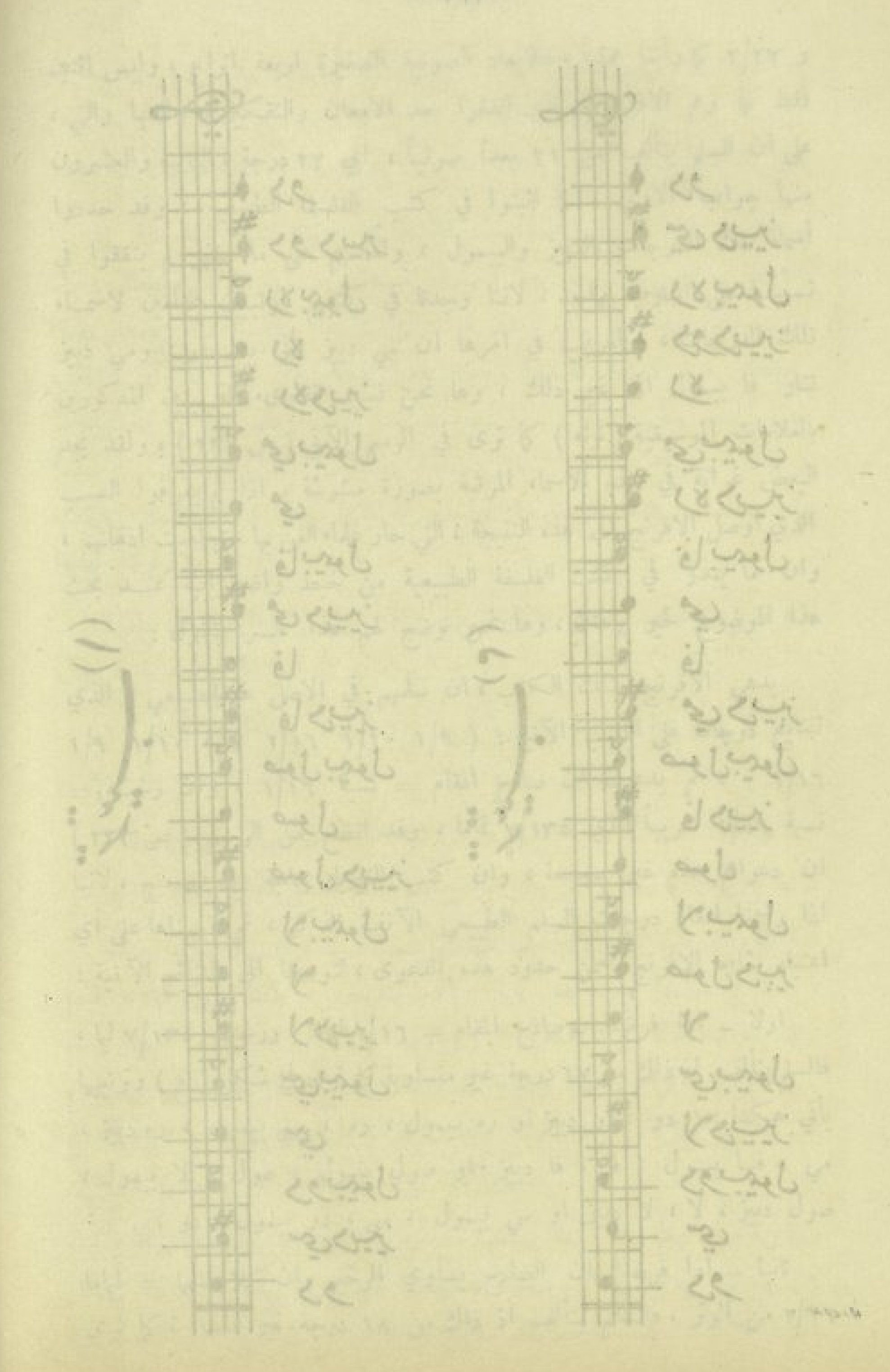
و ٢/٢٧ كما رأينا عملياً ، فالابعاد الصوتية الصغيرة اربعة انواع ، وليس اثنين فقط كما زعم الافرنج ؛ الذين اتفقوا بعد الامعان والتفكير ، واللتيا والتي ، على ان السلم يتألف من ٢١ بعداً صوتياً ، اي ٢٢ درجة ، الثانية والعشرون منها جواب الاولى ، كما اثبتوا في كتب الفلسفة الطبيعية ، وقد حددوا أسماء تلك الدرجات بالدييز والبيمول ، ولكنهم على ما يظهر لم يتفقوا في تسميتها على أسلوب واحد ، لاننا وجدنا في كتبهم ترتيبين مختلفين لاسماء تلك الدرجات ، والغريب في امرها ان سي دييز تأتي بعد دو ، ومي دييز تتلو فا بيمول الى غير ذلك ، وها نحن نثبت للقارىء الترتيبين المذكورين بالعلامات الموسيقية (نوته) كما ترى في الرسم الآتي (ص ٢٣٧) ؛ ولقد يجد البعض غرابة في هذه الاسماء المرتبة بصورة مشوشة ، اذا لم يعرفوا السبب الذي اوصل الافرنج الى هذه النتيجة ، التي حار علماء الفن بها حتى تعبت اذهانهم ، وان ما يبدو في كتب الفلسفة الطبيعية من خبط واضطراب عند بحث هذا الموضوع لخير برهان ، وها نحن نوضح لهم هذا السر فنقول :

يدعي الافرنج بتلك الكتب ، ان سلمهم في الاصل هو الطبيعي ، الذي تتتابع درجاته على النسب الآتية : (١/٩ ١/١٠ ١/١٦ ١/٩ ١/١٠ ١/٩ ١/١٦) ، ثم يدعون ان صادح المقام = نسبة ١/١٦ ، وان رخيمه = نسبة ١/١٩ تقريباً ، اي ٧/١٣٥ تماما ، وقد اتضح من الرسم (ص ٢٣٣) ان دعواهم هذه غير صحيحة ، وان كتب الفيزياء بحاجة الى تصحيح ، لاننا اذا رسمنا ابعاد درجات السلم الطبيعي الآنف الذكر ، ثم قسمناها على اي اعتبار شاءه الافرنج ضمن حدود هذه الدعوى ، لتوصلنا الى النتائج الآتية :

اولا - اذا فرضنا ان صادح المقام = ١/١٦ ليماما ، ورخيمه ٧/١٣٥ ليما ، فالسلم يتألف اذ ذاك من ١٧ درجة غير متساوية كما نرى في شكل (١) وترتيبها يأتي هكذا : (دو ، دو دييز او ره بيمول ، ره ، مي بيمول ، ره دييز ، مي ، فـا بيمول ، فا ، فا دييز او صول بيمول ، صول ، لا بيمول ، صول دييز ، لا ، لا دييز او سي بيمول ، سي ، دو بيمول ، دو) .

ثانيا - اذا فرضنا ان الصادح يساوي الرخيم وان كلا منهما = ليماما ١/١٦ من الوتر ، فالسلم يتألف اذ ذاك من ١٨ درجة غير متساوية كما نرى


شكل (١)
دو
دو دييز
ره بيمول
ره
ره دييز
مي بيمول
مي
فا بيمول
مي دييز
فا
فا دييز
صول بيمول
صول
صول دييز
لا بيمول
لا
لا دييز
سي بيمول
سي
دو بيمول
سي دييز
دو
شكل (٢)
دو
سي دييز
ره بيمول
دو دييز
ره
مي بيمول
ره دييز
فا بيمول
مي
فا
مي دييز
صول بيمول
فا دييز
صول
لا بيمول
صول دييز
لا
سي بيمول
لا دييز
دو بيمول
سي
دو



في شكل (٢) وترتيبها يأتي هكذا : (دو ، ره بيمول ، دو دييز ، ره ، مي بيمول ، ره دييز ، مي ، فا ، صول بيمول ، فا دييز ، صول ، لا بيمول ، صول دييز ، لا ، مي بيمول ، لا دييز ، سي ، دو) .

ثالثا - اذا فرضنا ان كلا من الصادح والرخيم يساوي ليما اي ٧/١٣٥ من الوتر ، فان السلم يتألف اذ ذاك من عشرين درجة غير متساوية كما ترى في الشكل (٣) وترتيبها هكذا : (دو ، دو دييز ، ره بيمول ، ره ، ره دييز او مي بيمول ، مي ، فا بيمول ، مي دييز ، فا ، فا دييز ، صول بيمول ، صول ، صول دييز او لا بيمول ، لا ، لا دييز ، سي بيمول ، سي ، دو بيمول ، سي دييز ، دو) . (انظر الرسم ص ٢٣٣)

والخلاصة اننا اذا تمسكنا بالصادح والرخيم ، نتوصل الى الجزم بان تأليف السلم من ٢٢ درجة ، حسب الترتيبين الواردين في كتب الفيزياء ، لا يستند على اساس . فلندعُ اذن اخواننا الغربيين الى التنازل نهائيا عن نظرية الصادح والرخيم ، اذا هم احبوا ان يتمسكوا بتأليف السلم من ٢٢ درجة ، كما جاءت تسميتها في الترتيب الاول ، وليتبعوا طريقتنا هذه ليتحققوا من ان هذا الترتيب لا يتأتى الا باستعمال الكوليما التي نسبتها ١/٢٥ من الوتر ، بدلا عن الصادح والرخيم ، كما ترى في شكل ٤ ، انظر الرسم (ص ٢٤١) الذي جاءت درجاته حسب الترتيب الاول تماما . اما اذا تنصل الافرنج من الترتيب الاول وقالوا ان السلم يتألف من ٢٢ درجة حسب الترتيب الثاني ، فحينئذ نصارحهم ان سلمهم ليس متمشيا على نظام الابعاد الطبيعية كما زعموا ، بل على نظام الذياغرام الفيثاغوري الذي ابعاده :

١/٩ ١/٩ ١٣/٢٥٦ ١/٩ ١/٩ ١/٩ ١٣/٢٥٦

وفي هذه الحال فقط ، نتوصل الى تحقيق التسمية حسب الترتيب الثاني ، على اعتبار ان كلا من الصادح والرخيم (دييز و بيمول) يساوي ١/١٦ من الوتر ، كما ترى في (الرسم ص ٢٤١ ، شكل ٥)

وبما انه لا يُتوصل الى تطبيق الترتيب الاول ، الا على اعتبار الكوليما صادحا ورخيما ، فلذلك لم يبقَ امام الافرنج الا الاقتناع بان سلمهم ليس هو الطبيعي

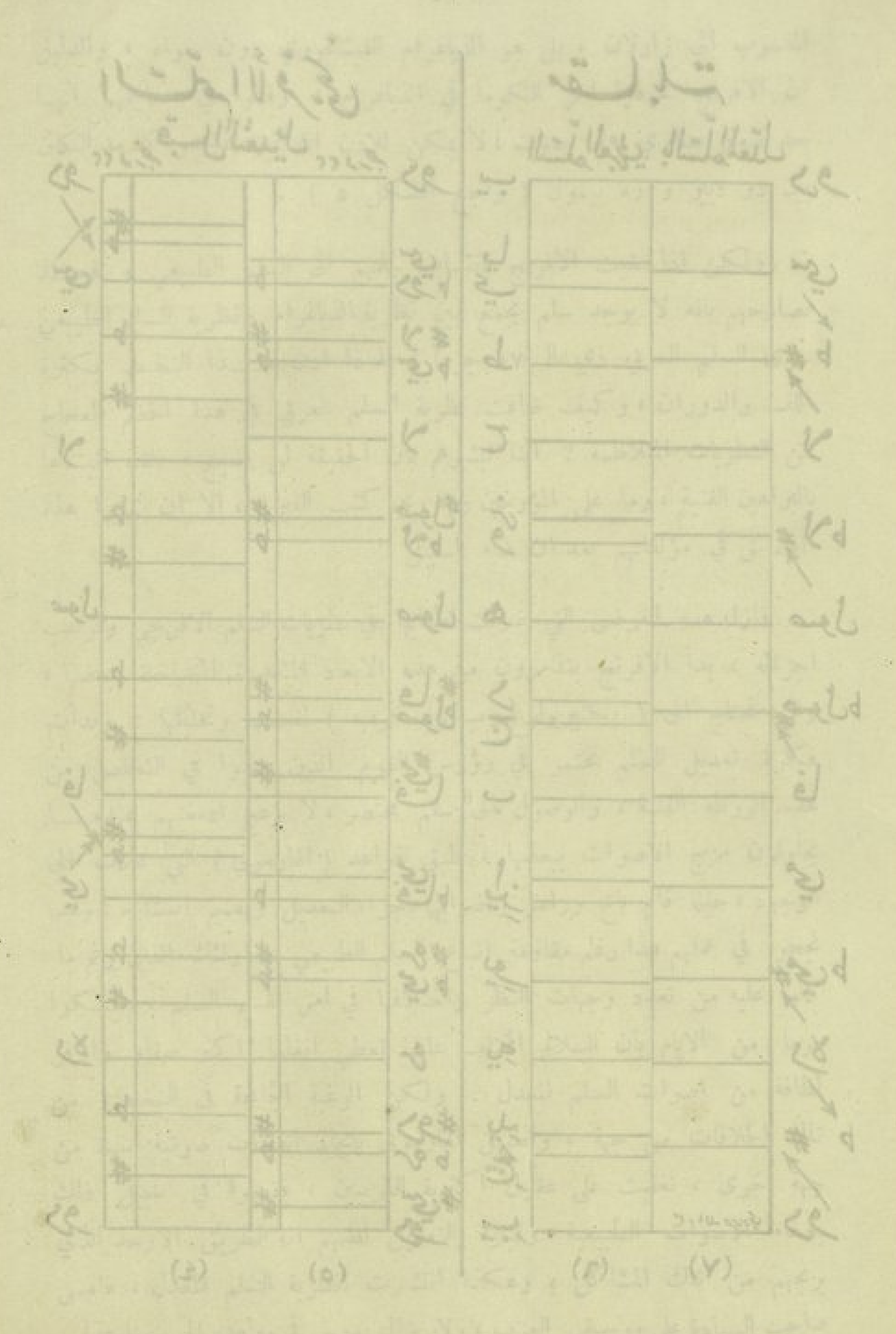
المنسوب الى زارلان ، بل هو الذياغرام الفيثاغوري دون سواه ، والدليل ان الافرنج عرفوا امر الكوما في الذياغرام ، وقالوا في معاجمهم انها بعد صغير يساوي ١/٩ صوت ، لا يمكن للاذن ان تميزه ، وهو كالبعد الكائن بين دو دييز و ره بيمول (راجع الشكل ٥) .

ولكن اذا تشبث الافرنج بانتساب سلمهم الى السلم الطبيعي ، فحينئذ نصارحهم بانه لا يوجد سلم يجمع بين نظرية الذياغرام ونظرية السلم الطبيعي سوى السلم العربي ذي الـ ١٧ جزءاً ، فلماذا اذن هـذا التخبط بكثرة اللف والدوران ، وكيف ضاعت نظرية السلم العربي في هذا الخضم العجاج من النظريات المتلاطمة ؟ اننا نبشرهم بان الحقيقة لن تضيع ، فلقد اثبتناها بالبراهين الفنية ، وما على المؤرخين ومحرري كتب الفيزياء ، الا ان يثبتوا هذه الحقائق في مؤلفاتهم بعد ان ضاء السبيل .

فازاء هذه الفوضى التي ضربت اطنابها في نظريات السلم الافرنجي وترتيب اجزائه ، بدأ الافرنج يتذمرون من هذه الابعاد المتعددة المتداخلة ببعضها ، والتي تحتاج الى (بكتيريولوغ وميكرسكوب) لفحصها وتحليلها ، وبدأت فكرة تعديل السلم تختمر في رؤوس القوم الذين رغبوا في التخلص من هذه الورطة الفنية ، والوصول الى سلم مختصر ، لا يزعج ادمغتهم عندمـا يحاولون مزج الاصوات بعضها ، طبق قواعد (الهارموني) التي عادت الى الوجود ، حينما قام باخ ورامو واضرابهما باجراء التعديل وتعميم انتشاره ، وقد نجحوا في عملهم هذا رغم مقاومة اتباع السلم الطبيعي ، اولئك الذين برغم ما كانوا عليه من تعدد وجهات النظر واختلافها في امر تقسيم السلم ، لم يشكوا يوما من الايام بان السلالم المختلف عليها تعطي انغاما اكثر صفاء واوفر لطافة من اصوات السلم المعدل . ولكن الرغبة الجامحة في التخلص من تلك الخلافات من جهة ، وتطبيق الهارموني بايجاد اتفاقات صوتية سهلة من جهة اخرى ، تغلبت على عقول اكثرية الغربيين ، فضحوا في سبيل ذلك بصفاء الاصوات الطبيعية ، وقبلوا التعديل لظنهم انه الطريق الاوحد الذي يريحهم من تلك المشاكل ؛ وهكذا انتشرت نظرية السلم المعدل ، فامسى صاحب السيادة على موسيقى الغرب ، ولا يزال يدرس في معاهده الى يومنا هذا .

السلّم الأفرنجي
قبل التعديل

مقابلة
السلّم العربي بالسلّم المعدّل



ويتلخص التعديل بانهم الغوا من السلم كل نسبة شريفة ، وقسموه الى اثني عشر جزءاً صوتيا متساويا ، وجعلوا الصوت التام جزأين ونصّفوه كما ترى في شكل ٧ انظر الرسم (ص ٢٤١) ولكي تعلم مقدار التعديل ، وتتأكد من ان السلم العربي كان اساس فكرة السلم الافرنجي الحالي ، نرسم الشكل (٦) وهو سلم عربي يقسم فيه البعد الطنيني على ترتيب ليما كوما ليما ، وتتوسط الفضلة بين الطنينين في الجناحين ، فبالقاء نظرة على هذين الشكلين يتضح من أول وهلة ان سبع درجات من السلم المعدل تقارب وضع سبع درجات في السلم العربي ، بينما خمس درجات في السلم المعدل قد توسطت بين الكومات الخمس ، فقتلتها وحلت مكانهـا ، وهكذا تكون كل كوما قد انقسمت نصفين تقريبا ، اضيف كل منها الى الليما التي تجاوره .

ولقد استخرج الرياضيون النسب الصوتية لهذه الانصاف المعدلة المتساوية ، معتمدين على اللوغارتم والقواعد الجبرية ، (١) وتبلغ نسبة الصوت التام ١٠٠٠/٩١٦٦ ، كما ان نسبة نصف الصوت تبلغ ١٠٠/١٧٨٢ من اي وتر مطلق ؛ وبما ان هذه النسب المعقـدة قد ازالت من السلم المعدل كل اثر لتناسب الاصوات وائتلافها ، فقد نشب نزاع شديد بين الطبيعيين والموسيقيين الافرنج ، حتى ان المدققين من ابناء الفن اصحاب الآذان المرهفة ، لم يكونوا راضين عن تعديل السلم ، ولا يزال الخلاف ناشباً بينهم حتى اليوم .

وها نحن نثبت النسب الاهتزازية للسلم المعدل ، وكلها صور كسر مخرجه واحد صحيح ، فاذا اردت ان تعرف النسبة الوترية المرادفة لكل منهـا ، فاقسم المخرج على الصورة تحصل على طول القسم المطلق من الوتر ، فاذا طرحته من واحد صحيح حصلت على طول القسم الواجب حبسه من الوتر لسماع ذلك الصوت ؛ وفي الجدول الآتي الذي يشتمل على هـذه النسب الاهتزازية ، وضعنا ايضا عدد الاهتزازات لكل صوت من السلم الافرنجي على اعتبار لا المعدلة ٨٧٠ اهتزازة مفردة ، كما ترى في عمود ج .

---

(١) المسألة هي : ما هو العدد المتوسط بين الواحد والاثنين ، الذي اذا ضرب في نفسه ١١ مرة كان الحاصل ٢ ؟ والجواب هو ١،٠٥٩٤٦ . وعلى ذلك تقول في السلم ذي الارباع المعدلة ، ما هو العدد المتوسط بين الواحد والاثنين ، الذي اذا ضربته في نفسه ٢٣ مرة كان الحاصل ٢ ؟ والجواب ١،٠٢٩٣ وهو النسبة الاهتزازية لربع الاول فوق القرار .

كذلك وضعنا النسب الوترية للاصوات على وتر طوله متر ، ففي العمود د تجد نسبة القسم المهتز ، وفي العمود ه نسبة القسم المحبوس ، وهكذا يمكنك ان تقابل هذه النسب بنسب السلم العربي فتعلم مقدار التعديل في الاصوات .

الدرجة	النسبة الاهتزازية	الاهتزازات	القسم المطلق	القسم المحبوس
دو	١	٥١٧	١٠٠٠٠	—
دو دييز / ره بيمول	١،٠٥٩٤٦	٥٤٨	٩٤٣٩	٥٦١
ره	١،١٢٢٤٦	٥٨١	٨٩٠٩	١٠٩١
ره دييز / مي بيمول	١،١٨٩٢١	٦١٥	٨٤٠٩	١٥٩١
مي	١،٢٥٩٩٢	٦٥٢	٧٩٣٧	٢٠٦٣
فا	١،٣٣٤٨٤	٦٩١	٧٤٩٢	٢٥٠٨
فا دييز / صول بيمول	١،٤١٤٢١	٧٣١	٧٠٧٢	٢٩٢٨
صول	١،٤٩٨٣١	٧٧٥	٦٦٧٥	٣٣٢٥
صول دييز/لا بيمول	١،٥٨٧٤٠	٨٢١	٦٣٠٠	٣٧٠٠
لا	١،٦٨١٧٩	٨٧٠	٥٩٤٧	٤٠٥٣
لا دييز/سي بيمول	١،٧٨١٨٠	٩٢٢	٥٦١٣	٤٣٨٧
مي	١،٨٨٧٧٥	٩٧٧	٥٢٩٨	٤٧٠٢
دو	٢	١٠٣٥	٥٠٠٠	٥٠٠٠
ا	ب	ج	د	ه

ولكي يتمثل المرء عن أهون سبيل مقدار التعديل في كل من هذه الدرجات ، فقد حولناها الى ذرات صوتية بالنسبة الى ما يقابلها في السلم العربي ، فكانت النتيجة كما ترى في الجدول الآتي ، على اعتبار الدييز ليما واحدة في العمود (٢) وليما واحدة في العمود (٣) ، اما العمود (١) فيشتمل على ذرات درجات السلم المعدل ، وانت ترى من هذه المقابلة ان التحريف الذي اخترعه الافرنج يتجاوز في بعض الدرجات ، نصف كوما ، ولم تسلم منه اية درجة ، فتشوهت جميع النسب الموسيقية ، وتجاوزت سهام التعديل الافرنجي حدّ الشاعر :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصبْ تمته ومن تخطئ يعمّر فيهرمِ

لأن المصيبة التي داهمت نسب السلم والانغام بهذا التعديل ، لم تبقِ ولم تذر .

جدول مقابلة الاصوات المعدلة باصوات السلم العربي

	(١)	(٢)	(٣)
دو	—	—	—
دو دييز / ره بيمول	١٠٠	١١٤	٩٠
ره	٢٠٠	٢٠٤	٢٠٤
ره دييز / مي بيمول	٣٠٠	٣١٨	٢٩٤
مي	٤٠٠	٤٠٨	٣٨٤
فا	٥٠٠	٤٩٨	٤٩٨
فا دييز / صول بيمول	٦٠٠	٦١٢	٥٨٨
صول	٧٠٠	٧٠٢	٧٠٢
صول دييز / لا بيمول	٨٠٠	٨١٦	٧٩٢
لا	٩٠٠	٩٠٦	٨٨٢
لا دييز / سي بيمول	١٠٠٠	١٠٢٠	٩٧٢
سي	١١٠٠	١١١٠	١٠٨٦
دو	١٢٠٠	١٢٠٠	١٢٠٠

وتتضح وطأة التحريف من مقابلة الدوجات بالنسبة الى بعضها على الاسلوب الآتي:

نسبة تحريف دو دييز الى ره مي (٩٠ : ١٠٠ :: ٢٠٤ : ج) = ٢٢٧

او « « « « « « « (١١٤ : ١٠٠ :: ٢٠٤ : ج) = ١٧٩

ولكن صوت ره المعدل ليس على ٢٢٧ ولا على ١٧٩ بل على ٢٠٠ ذرة ، والفرق هو نسبة التعديل الحقيقية ، من الوجهة الصوتية .

وقد حاول العالم الطبيعي الافرنسي فليكس سافار ، المتوفى بباريس سنة ١٨٤١ ان يعبّر عن هذا التعديل بالارقام ، فجاء بنظرية لم تبلغ صوتياً دقة العرب ، باتخاذه اللوغاريتم ٠،٣٠١٠٣ بين الواحد والاثنين مقياسا ، فاهمل الرقمين الاولين وكبر الـ ٠،٣٠١ الف مرة فحصل على رقم ٣٠١ الذي اعتبره مساحة الديوان الطبيعي صوتياً ، فكان السلم في رأيه مؤلفا من ٣٠١ جزءاً متساويا ، كل منها يعادل عند العرب اربع ذرات ، وقد سمى العلماء من بعده

هذه الاجزاء (سافارات) تخليداً لذكره ، وتقديرا لهذه النظرية ، عند امة تحترم الفكر ولو لم يتعدّ حدّ هذا الاكتشاف . ثم قسم ذلك العالم ٣٠١ ÷ ١٢ جزءا فبلغ نصف الصوت ٢٥ سافار ، ثم حول ابعاد السلم الطبيعي الى سافارات ، فجاءت مقابلة درجاته الرئيسية بدرجات السلم المعدل كما يلي :

القرار درجة	(١)	(٢)	(٣)	(٤)	(٥)	(٦)	(٧)
السلم الطبيعي	٥١	٩٧	١٢٥	١٧٦	٢٢٢	٢٧٣	٣٠١
السلم المعدل	٥٠	١٠٠	١٢٥	١٧٥	٢٢٥	٢٧٥	٣٠٠

وها نحن نبيّن لقرائنا كيف حصل ذلك الرياضي على سافارات السلم الطبيعي ، لان شرح عمله لم يرد في كتب الموسيقى ولا الفيزياء ، وكثيرون من طلابها لم يفهموا كيف تأتت ، فلذلك نقول : اذا حوّلنا جميع نسب ابعاد الدرجات الطبيعية الى مخرج مشترك نجد ان (١/٩ + ١/١٠ + ١/١٦ + ١/٩ + ١/١٠ + ١/٠ + ١/١٦ = ٩٤٨/١٤٤٠) وباهمال المخرج = (١٦٠ + ١٤٤ + ٩٠ + ١٦٠ + ١٤٤ + ١٦٠ + ٩٠) = ٩٤٨ = ٣٠١ سافار ، وبعد ذلك نجري نسبة كل بعد على حدة هكذا :

١) - نسبة ٩٤٨ : ١٦٠ :: ٣٠١ : ج = ٥١ تقريباً
٢) - « « : « :: ١٤٤ : « = ٤٦ «
٣) - « « : « :: ٩٠ : « = ٢٨ «

وهكذا قال : (٥١ + ٤٦ = ٩٧ + ٢٨ = ١٢٥) وهلمّ جرا . فالنظرية السافارية التي اعتمد عليها علماء الغرب في تحويل مساحة السلم الى سنت ، تختلف عن نظرية السلم العربي التي انقسم بموجبها الى ٢٠٠ ربع كوما.

ولا يخفى ان النظرية السافاوية عمل تقريبي من الوجهة الرياضية ، وخطأ واضح من الوجهة الموسيقية ، ذلك لان مساحة السلمين الطبيعي والمعدل واحدة ، وهما لا يتفقان تماما في اية درجة عدا القرار والجواب ، اللذين لا خلاف عليهما عند اية أمـة ، فاذا اعتبرنا السلم الطبيعي ٣٠٠ او ٣٠١ سافار ، وجب ان يكون المعدل كذلك ، على ان الفرق بينهما ليس في درجة الجواب كما زعم سافار ، وانما في تحديد الدرجات المتوسطة بين القرار والجواب ،

فاعتبار مسافة السلم ٢٠٠ ربع كوما كما فعل العرب ، اصح بما لا يقاس من جعلها ٣٠٠ سافار ، لا سيما في الدلالة على مركزي ١/٣ و ١/٤ الوتر ، كما ان ارباع الكوما اكثر بساطة واقل عدداً ، وأقرب فهما لدى الموسيقيين والرياضيين .

والخلاصة ان السلم المعدل جاء مؤلفاً من ستة ابعاد صوتية ، وهو الحد الاقصى في الابتعاد عن الحقيقة كما عرفنا سابقا ، وبما ان هذه الاصوات المحرفة لا يمكن ان تولد الا موسيقى صناعية مشوهة ، اذ لا يجتنون من الشوك عنباً ولا من الحسك تيناً ، لذلك كانت موسيقى الافرنج من اساسها خالية من النعومة التي يبدعها ائتلاف الاصوات وانسجامها الصحيح ، عند فهم النسب التي تمثل ما يسمونه في فلسفة الطبيعة « العقد والبطون » وقد مر شرحها في مطلع الكتاب .

ولعل الإفرنج غير ذاهلين عن هذه الحقيقة المرة ، بدليل ما يصرحون به في كل مناسبة ، من ان الاصوات المعدلة مطردة الاستعمال في البيان فقط ، اما العازفون على الآلات الوترية فليسوا مضطرين لاستعمال تلك الاصوات المحرفة ، بل باستطاعتهم ان يعزفوا ما أقرته نسب درجات السلم الطبيعي (١/٩ ١/١٠ ١/١٦ الخ) وهي ليست كما علمت ، الا احد اشكال سلاسل النسب الموسيقية المتعددة .

ولا يخفى ان هذا التصريح ينم عن ندم الافرنج ، وعن رغبتهم التامة بالعودة الى الاصوات الصحيحة ، فهم يدرون سوء فعلتهم بتحريفها ، وتشمئز آذان الحساسين بينهم من جفافها واضطرابها ، ومع ذلك فهم في استعمالها ماضون ، بحكم الاندفاع والاستمرار ، اكراما للبيان الحالي ، ومنافسة للقائل :

اذا كنت لا تدري فتلك مصيبة   وان كنت تدري فالمصيبة اعظم

وعلى كل حال فان العزف المنفرد عنــــد الافرنج (سولو) قليل ، واكثر الحانهم تعزف بصاحبة البيان او الأرغن ، مع اشكال معدلة من الاتفاقات الصوتية ، فيطغي الصوت الضخم على اصوات الآلات الوترية ، بفرض ان عازفيها استعملوا درجات السلم الطبيعي ، وهذا الفرض متعذر الحدوث ، لان الأذن متى ضيعت صحيح الاصوات والفت ناشزها ، تمسي كالكسيح المدنف الذي نسي السير في الحدائق والمروج ، واستكان طريحا في الفراش . فسبحان من وزع الاذواق حتى تعددت في خلقه الشؤون ، وارتضى كل نصيبه من مهامه التفكير ومناهل الفنون .

البرهان على فساد نظرية التعديل الافرنجية

لقد تسامح الافرنج بتعديل الذياغرام الفيثاغوري لأن مقدار التعديل في صوتين من كل جناح ، يقل عن ربع كوما ، وفي صوت واحد يقل عن نصف كوما هكذا :

١) – ١/٩ ١/٩ ١/٩ ١٣/٢٥٦ = ٢٠٤ ، ٢٠٤ ، ٩٠ وبالتعديل ٢٠٠ ، ٢٠٠ ، ١٠٠ ؛ ولكن بعد ما اقروا هذا التحريف واتخذوه سنّة ، اضطروا ان يعدوا ايديهم بالتشويه الى سائر النسب الشريفة ، مثل (١/٩ ١/٨ ١/٢٨) و (١/٩ ١/١٠ ١/١٦) فعدلوها على الشكل الآنف الذكر ، زاعمين ان الكوما الزائدة في نسبة ١/٨ والناقصة في نسبة ١/٢٨ يمكن التسامح بها لأن الآذان لا تميزها بسهولة ؛ فعدلوا الجناح الاول كما يلي :

٢) – ١/٩ ١/٨ ١/٢٨ = ٢٠٤ ، ٢٣١ ، ٦٣ ، وبالتعديل ٢٠٠ ٢٠٠ ١٠٠ ثم التفتوا الى جناح ١/٩ ، ١/١٠ ، ١/١٦ زاعمين ان الكوما الزائدة في نسبة ١/١٦ ناقصة في ١/١٠ ، وايما انهم يتسامحون بها كما مر ، فقد عدّلوا هذا الجناح هكذا :

٣) – ١/٩ ، ١/١٠ ، ١/١٦ = ٢٠٤ ، ١٨٢ ، ١١٢ ، وبالتعديل تباعاً = (٢٠٠ ، ٢٠٠ ، ١٠٠) .

وبما انه مفروض بالتعديل ان كلا من الجناحين الثاني والثالث يعادل الجناح الاول ، فالجناح الثاني اذن يعادل الثالث ويمكن ان يحل محله في الانغام بدون تفريق ، كما ان الجناح الاول يمكن ان يحل محل كل منها ، اعني ان نسبة (٢٠٤ ، ١٨٢ ، ١١٢ ،) تعادل نسبة (٢٠٤ ، ٢٣١ ، ٦٣) ولا يخفى على اقل الموسيقيين تمييزاً ، ان بين هذين الجناحين بوناً صوتياً شاسعاً ، لان نسبة (١٨٢ : ١١٢ :: ٢٣١ : ١٤٢) وليس : ٦٣ ، وهكذا يثبت سمعياً ورياضيا ان نظرية التعديل حسب رأي الافرنج فاسدة من اساسها ، اما حسب رأي العرب فيمكن قبولها والتسامح بها ، لانها لا تقضي على استقلال الانغام ، ولا تؤثر على روعة النسب ، وفي هذا المثال ، وهو واحد من الوف ، إقناع لمن يريد ان يقتنع ، وإسماع لمن يودّ ان يسمع .

خلاصة ابحاث السلالم الموسيقية

والآن بعد استعراض السلالم ، نتصور الديوان الموسيقي كوناً من الاصوات العديدة ، يتميز كل منها عما يجاوره بشخصيته المستقلة ، ويعلو عما قبله بعدد اهتزازاته ، فيشبه بمجموعة من الالوان تتدرج من الزاهي الى القاتم ، او بمجموعة من الحروف تتدرج مخارجها من اقصى الحلق الى اللسان فالشفتين . وقد رأينا ان بعض درجات السلم الموسيقي تختلف عند كل امة من الامم ، كما تختلف بعض حروف اللغة اليونانية مثلا عن حروف العربية ، فبينما اكثرَ اليونانُ من الحروف الصوتية وحروف اللسان ، اقرّ العرب قليلا من الحروف الصوتية وبعض حروف الحلق ، فجاءت كل لغة منهما ، في مسموع عباراتها ، مختلفة عن الاخرى اختلافا بينا ، وليس احد يستطيع ان يغير حرفا واحدا من حروف احداهما ، او يجري تعديلا او مزجا بين حروف كل منهما ، لان الحروف هي الفارق الاساسي عند التمييز بينهما ؛ وعليه فان السلم الموسيقي الذي اعتمدته كل امة عريقة ، كمجموعة للاصوات التي تؤلف انغامها ، يجب ان يبقى مستقلا عن سواه بميزاته ، لكي يمثل لهجة تلك الامة في الموسيقى ، ويوضح تركيب انغامها بدقة وجلاء ، فلا يذهبن احد الى التحريف والتعديل بحجة الاختصار ، لان درجات السلم لا تتعين مصادفة واتفاقا حتى نعدلها كما نشاء ، ولا هي تنتقى انتقاء حتى نعود فننبذها كما انتقيناها ، لان ذلك يستدعي نبذ مجموعة من النسب الموسيقية التي تؤلف فصيلة من الانغام . فدرجات السلم الاساسية اذن ، خاضعة لحساب دقيق مبني على نسبة ثابتة لها شأن المعادلات الفلكية ، وهي التي تحدد بُعد كل درجة في السلم ، ضمن مساحته المحصورة بين الواحد والاثنين .

ولكن الناس اختلفوا على تقسيم تلك المساحة بالدقة والضبط ، كما اختلفوا في تحديد مدة دورة الارض حول الشمس وحسبانها بالايام والساعات والثواني ،

وكما استنبطوا عدة اشكال لحساب الزمن ، فكان ما نسميه بالتقاويم الشمسية والقمرية ، وكل منها يختلف عن الآخر ، لعدم تقسيم الزمن بالدقة التامة بالنسبة الى دورة الارض ؛ كذلك استنبطوا عدة سلالم موسيقية ، كل منها يختلف بحطاته الرئيسية ، والسبب عدم تقسيم مساحة الديوان بالدقة التامة .

وقد ثبت للقارىء بالمقابلة والتشريح الفني ، ان العرب هم الذين اتحفوا الموسيقى بادق سلم ، فكانت نظرية سلم الافرنج متحدرة منـــه ، حينما عدّلوه بازالة الكومات الخمس ، وقسمة كل منها الى قسمين اضيفا الى الليمتين المجاورتين ، فأمست اجزاء السلم المعدل متساوية من الوجهة الصوتية ، وتجمدت في مراكزها كالصخور الصماء ، بينما تفاضلت اجزاء السلم العربي وتحركت ولانت ، حتى عبرت ابعاده الصوتية عن جميع النسب التي عرفها البشر في قسمة الجناح ؛ وقـد رأينا ان تلك النسب هي المنهل العذب والمورد الصافي ، الذي تتدفق منه الانغام النقية المنسجمة ، التي يقوم التجاذب الصوتي والائتلاف اللحني بين درجاتها ؛ فكل نغم لا يستند تركيبه على سلسلة من النسب الشريفة ، لا نصيب له من الصفاء وروعة الانسجام في عرف الخبراء المدققين ، بل هـــو مجرد تركيب صناعي خال من الروح والعاطفة ؛ فعجيب امر هذه النسب الصوتية ، وعجيب امر دقتها وائتلافها ، وعظيمة هي روعتها ولطافتها ، حتى ان العازف الذي يحافظ عليها بحكم حسه الموسيقي ، يدعى باصطلاح العامة (اصبعه حلوة) والذي لا يحافظ عليها (اصبعه مالحة) .

ولا يخفى ان المحافظة على النسب الموسيقية لا تعني التقيد بالنسب الوترية المحسوبة بعشر المليمتر على وتر طوله متر ، فتلك ارقام تستهوي الرياضيين ، وتُستعمل للتدليل على صحة الابعاد ، اما من الوجهة الموسيقية فلا عبرة الا بمعادلات النسب وتناسقها ، ولعل اعظم دقة يمكن ان تتصف بها الاذن الرهيفة ، هي تمييز ربع الكوما العربية اثناء العزف والانشاد ؛ فيكون عدد المراكز الصوتية في السلم الموسيقي ٢٠٠ مركز ، كل منها يبعد عما قبله بمقدار ٦ ذرات ، من مجموع ذرات الديوان البالغ ١٢٠٠ ذرة . فاذا زادت المراكز على ٢٠٠ صغُرت ابعادها الصوتية وعسر تمييزها على الآذان

البشرية اثناء العزف والانشاد . ولا معنى لما يأتي به بعضهم من ضروب الحذلقة والمهاترات ، والجمجمة التي لا طحن منها ، لاننا على اساس التساهل والتسامح بالذرات الصوتية التي تقل عن ربع كوما ، نـــدرك بسهولة كيف تضم هندسة السلم العربي سائر نسب الاجنحة ، مستقلة واضحة ، لذلك يجب ان يُتخذ هـذا السلم مقياسا لتحديد الانغام العالمية ، لانه يعبر بالابعاد الصحيحة عن اية نسبة كما ترى في الجدول الآتي (ص ٢٥٣) .

وعلى هذا المنوال نحدد بواسطة السلم اي شكل من نسب الانغام ، سواء أكان الجناح مقسوما الى بعدين او ثلاثة ، وسواء تقدمت بعض النسب على غيرها او تأخرت ، ولا يحتاج الامر في كل ذلك الا الى استعمال بعض علامات التحويل المعلومة . اما السر في هـذا الائتلاف اللحني الذي نراه بين اصوات سلم مؤسس على النسب ولا نراه في سلم معدل ، فينحصر بان التعديل يسبب فقدان البراهين التي تؤيد صحة الاصوات ، اذ لا يقوم برهان الا اذا كان القسم المحبوس من الوتر يتناسب تناسبا شريفاً وصحيحا مع القسم المطلق المهتز ، لان مجرد وجود نسبة معقدة في الجناح مــع نسبتين شريفتين ، دليل قاطع على عدم انسجام ذلك التقسيم . ولئن نهجت كل امة في موسيقاها نهجاً خاصاً بترتيب درجات سلمها ، فانها قــد اتفقت جميعا على الاوتاد الصوتية ، فهناك البعد الاعظم (ذو الكل) والبعد الثابت (ذو الخمس) والبعد الرنان (ذو الاربع) والبعد الطنيني الفاصل بين جناحي السلم ، فهذه كلها لا جدال فيها ولا خلاف على نسبها ، ولا يستطيع عالم في الفن ان يتجاهل امرها او ان يتغاضى عنها ، فاذا قسمنا السلم الى ٢٤ ربعا متساويا او ١٢ نصفا كما فعل الافرنج ، فان هذه الاوتاد الصوتية تضيع وينتابها التشويه والتحريف ، فتندثر النسب الموسيقية المتفاضلة التي تسبب تنوع الانغام وائتلافها ، ولا يبقى لدينا سوى اصوات مشوهة لا برهان على صحتها ، ولا مزية لها الا قلة عددها وتساوي ذراتها ، ذلك ما يسمونه سهولة واختصارا ، هداهم ربهم سواء السبيل . اما عشاق الدقة والجمال فليلبثوا منتظرين ولا يستعجلوا الشيء قبل اوانه ، فلسوف يأتي يوم يسمو فيه الشعور العام ، وترتقي صناعة الآلات الموسيقية الضخمة ، فيقر

الناس ان تقسيمات السلالم مرتبطة بالعلوم الطبيعية والرياضية ، ويشبعونها درسا وتمحيصا على مقاعد المدارس ، عند مطالعة الفيزياء ، ويهتم بها الاطباء والمصلحون لان الاصوات اللامتناسبة تسبب اضطراب الأمزجة والاخلاق .

فاذا اجتمع يومئذ زعماء الفن في المؤتمرات الموسيقية ، يعلمون ان السلم العربي ادق من اليوناني ، وان هذا ادق من المعدل ، كما يعلمون الآن ان التقويم اليولياني ادق من الهجري ، وان الغريغوري ادق من الاول ، وان اليولياني المصحح افضل الجميع . ومتى حان ذلك اليوم ، يتغير زي النظريات الموسيقية الافرنجية ، فيتضح لابناء الغرب ان افضل سلم هو ما يجمع اكبر عدد من سلاسل النسب باعظم دقة واختصار ، وليس بعد السلم العربي زيادة لمستزيد .

وها نحن بعدما وفينا هذا الموضوع حقه ، نختتم البحث بالاعمال الفنية الآتية :

اولا) ـ جدول يبين بالذرات الصوتية ، الابعاد السبعة الرئيسية في تسعة سلالم ، ليتضح الفرق بينها بمقابلتها ببعضها ، وهي : ١) ـ السلم ذو الـ ٤٧ كوما متساوية ٢) ـ السلم ذو الـ ٥٣ كوما متساوية ٣) ـ السلم ذو الـ ٦٨ كوما متساوية ٤) ـ السلم العربي ذو الـ ١٧ جزءاً مرتبة حسب السلم الطبيعي ٥) ـ السلم العربي ذاته وقد ترتبت ابعاده الرئيسية حسب السلم الفيثاغوري ٦) ـ السلم التركي ذو الـ ٢٤ جزءاً غير متساو ٧) ـ السلم الهندي ذو الـ ٢٢ جزءا غير متساو ٨) ـ السلم الشرقي ذو الـ ٢٤ ربعا متساوياً ٩) ـ السلم الافرنجي ذو الـ ١٢ نصفا متساويا :

السلم	(١)	(٢)	(٣)	(٤)	(٥)	(٦)	(٧)	(٨)	(٩)
١) القرار	—	—	—	—	—	—	—	—	—
٢) الدرجة الثانية	٢٠٤	٢٠٤	٢١٢	٢٠٤	٢٠٤	٢٠٤	٢٣١	٢٠٠	٢٠٠
٣) « الثالثة	٣٥٨	٣٦٢	٣٧١	٣٨٤	٤٠٨	٣٨٤	٤١١	٣٥٠	٤٠٠
٤) « الرابعة	٤٩٨	٤٩٨	٤٩٤	٤٩٨	٤٩٨	٤٩٨	٤٩٨	٥٠٠	٥٠٠
٥) « الخامسة	٧٠٢	٧٠٢	٧٠٦	٧٠٢	٧٠٢	٧٠٢	٧٠٢	٧٠٠	٧٠٠
٦) « السادسة	٩٠٦	٩٠٦	٩١٨	٨٨٢	٩٠٦	٩٠٦	٩٣٣	٩٠٠	٩٠٠
٧) « السابعة	١٠٦٠	١٠٦٤	١٠٧٧	١٠٨٦	١١١٠	١٠٨٦	١١١٣	١٠٥٠	١١٠٠
٨) « الثامنة	١٢٠٠	١٢٠٠	١٢٠٠	١٢٠٠	١٢٠٠	١٢٠٠	١٢٠٠	١٢٠٠	١٢٠٠

ثانياً) — **جدول يبين الذرات المعدلة المهملة**

عند التعبير عن النسب الموسيقية بأبعاد السلم العربي

النسبة	عدد ذراتها تماماً	البعد العربي الذي يعبر عن هذه النسبة	عدد ذراته في السلم	مقدار التعديل
١/٣	٧٠٢	ثلاثة ابعاد طنينية وليما	٧٠٢	٠
١/٤	٤٩٨	بعدان طنينيان وليما	٤٩٨	٠
١/٥	٣٨٦	بعد طنيني وبعد عادي	٣٨٤	— ٢
١/٦	٣١٦	« « وليماما	٣١٨	+ ٢
١/٧	٢٦٧	ثلاث ليمات	٢٧٠	+ ٣
١/٨	٢٣١	ليمتان وكومتان	٢٢٨	— ٣
١/٩	٢٠٤	ليمتان وكوما (طنيني)	٢٠٤	٠
١/١٠	١٨٢	ليمتان (بعد عادي)	١٨٠	— ٢
١/١١	١٦٦	« « (الا نصف كوما)	١٦٨	+ ٢
١/١٢	١٥٠	ليما وكومتان ونصف	١٥٠	٠
١/١٣	١٣٨	« «	١٣٨	٠
١/١٤	١٢٩	كوليمتان	١٣٢	+ ٣
١/١٥	١١٩	ليماما	١١٤	— ٥
١/١٦	١١٢	«	١١٤	+ ٢
٧/١٣٥	٩٢	ليما	٩٠	— ٢
١٣/٢٥٦	٩٠	«	٩٠	٠
١/٢١	٨٥	«	٩٠	+ ٥
١/٢٢	٨١	« (الا نصف كوما)	٧٨	— ٣
١/٢٥	٧٠	كوليما	٦٦	— ٤
١/٢٨	٦٣	«	٦٦	+ ٣
١/٣٦	٤٩	كومتان	٤٨	— ١

ثالثا) ـ رسم يبين درجات السلالم التسعة على الترتيب الوارد في ص ٢٥٢ ، وقد قسمنا البعد الاول في كل منها الى اجزائه ، وذكرنا عدد الاجزاء في الابعاد الاخرى (انظر ص ٢٥٥) وهذا الرسم خريطة موسيقية توضح للمرء بنظرة واحدة مراكز الدرجات الرئيسية ، فيما اذا كانت تتفق أو تختلف ، في كل سلم من تلك السلالم .

ولنا ملء الامل بان ابناء الفن في العالم أجمع ، سيدرسون ما كتبناه بتدقيق وامعان ، لأن الغاية الاساسية عند الجميع ، هي تنظيم هـذا الفن الجميل وتجديد نظرياته ، كي يعلو شأنه ، وتستقر اموره ، فلا يقومن بعد الآن خلاف بين ابنائه .



مقابلة الدرجات الرئيسية
في السلالم الموسيقية

(١) كوما ٤٧	(٢) كوما ٥٣	(٣) كوما ٦٨	(٤) العربي ١٧ طبيعي	(٥) العربي ١٧ ذياغرام	(٦) تركي ٢٤	(٧) هندي ٢٢	(٨) شرقي ٢٤	(٩) افرنجي ١٢
٥½	٦	٧	٢	١	٣	٢	٣	١
٦	٧	٩	٣	٣	٣	٣	٣	٢
٨	٩	١٢	٢	٣	٤	٤	٤	٢
٨	٩	١٢	٣	٣	٤	٤	٤	٢
٥½	٦	٧	٢	١	٣	٢	٣	١
٦	٧	٩	٢	٣	٣	٣	٣	٢
٨	٩	١٢	٣	٣	٤	٤	٤	٢

[illegible]

(٩)	(٨)	(٧)	(٦)	(٥)	(٤)	(٣)	(٢)	(١)
١	٣	٢	٣	١	٢	٧	٦	٥ ½
٢	٣	٣	٣	٣	٣	٩	٧	٦
٢	٤	٤	٤	٣	٢	٢١	٩	٨
٢	٤	٤	٤	٣	٣	٢١	٩	٨
١	٣	٢	٣	[illegible]	٢	٧	٦	٥ ½
٢	٣	٣	٣	٣	٢	٩	٧	٦
٢	٤	٤	٤	٣	٣	٢١	٩	٨

القسم الرابع

الجمال الموسيقي

﴿ تمهيد ﴾

حار الناس وما زالوا حائرين في كنه الجمال الموسيقي ، فلم يقرروا هل هو هبة علوية تهبط على النفس العليمة ، ام تهذيب مكتسب يمكن التوصل اليه بشتى الاساليب ، ولم نجد بين القدماء من اشبع هذا الموضوع تمحيصاً ، ولكننا وجدنا شيئاً في فلسفة الجمال الشعري فآثرنا ان نلخصه عن « اخوان الصفاء » كتمهيد لبحث الجمال الموسيقي ، لأن الشعر والموسيقى صنوان ، قال :

« الالفاظ سمات دالة على المعاني ، وضعت ليعبر كل انسان عما في نفسه لغيره ، والمعاني صور افاضها البـاري على العقل الفعال ، الذي هو جوهر بسيط مدرك حقائق الاشياء ، ومن العقل على النفس الكلية الفلكية التي هي نفس العـالم بامره ، ومن النفس الكلية فاضت على الهيولى الاولى ، ومنها على النفس الجزئية البشرية ، وهي ما يتصوره الناس في افكارهم من المعلومات ، بعد مشاهدتها في الهيولى بطريق الحواس . والصناعة اخراج الصورة التي في نفس الصانع العالم ، ووضعها في الهيولى ، فأنفس العلماء علامة بالفعل ، وانفس المتعلمين علامة بالقوة . والمعاني كلها صور ورسوم في افكار النفوس الجزئية ، تناولتها من الهيولى بطريق الحواس . والالفاظ اذا تركبت صارت كلما ، فاذا تضمنت المعاني وترادفت صارت كلاما ، فالمعاني كالأرواح والالفاظ اجساد لها ، وكل لفظة لا معنى لها ، جسد لا روح فيه ، وكل معنى في فكر النفس لا لفظ له فهو بمنزلة روح بلا جسد ؛ ولو استطاع الناس ان يتفاهموا بواسطة المعاني التي في افكار نفوسهم من غير عبارة اللسان ، لما احتاجوا الى الاقاويل التي هي اصوات مسموعة ، لأن في استماعها وتفهمها كلفة على النفوس ، من تعلم اللغات الى تقويم اللسان وتعويده على الافصاح والبيان . ولكن بما ان نفس كل شخص من البشر مغمورة في الجسد ، ومغطاة بظلمة الجسم ، فلا ترى احدها الاخرى ، ولا تدري ما عندها من الافكار والعـلوم ، لذلك لا تتمكن الاجسام من نقل افكار النفوس الا بآلات كاللسان والشفتين والحنجرة . اما النفوس الصافية غير المتجسدة ،

فليست بحاجة الى الكلام ، فهي تتفاهم مع بعضها بالمعاني التي في الافكار ، تلك هي النفوس الفلكية ، وقد صفت من الشهوات الجسمانية ، ونجت من بحر الهيولى وأسر الطبيعة ، واستغنت عن الكون في الاجساد المظلمة ، وارتفعت الى آفاق العالم العلوي ، وسرت في الجواهر النيرة الشفافة ، فلا تحتاج الى كتمان اسرارها ، ولا الى اخفاء ما في ضمائرها ، « تلك الدار الآخرة نجعلها للذين لا يريدون علواً في الارض ولا فسادا ، والعاقبة للمتقين » .

والنفوس على عدة مراتب تتوسطها النفس الانسانية ، وها نحن نذكر بعضها ، وهي : الحيوانية ، النباتية ، الانسانية ، الحكمية ، القدسية ، ومما ينسب من الخصال الى النفس الحكمية ، شهوة العلوم والمعارف ، فتستعين على ادراكها بالقوى المجبولة فيها كالذهن الصافي والفهم الجيد ، ونقاء القلب ، وحدة الفؤاد ، وقوة التخيل ، وجودة التصور ، والذكاء ، والحفظ ، والتذكار ، ووضع القياسات ، واستخراج النتائج بالمقدمات ، واقتبال الوحي والالهام وغير ذلك ، اما النفس القدسية فمن خصالها ، عدا عما تقدم ، شهوة القرب الى ربها والزلفى اليه . ولما سئل الرسول (صلعم) عن معنى الآية « خذ العفو وأمر بالمعروف وأعرض عن الجاهلين » اجاب جمعت بها مكارم الاخلاق وهي سبعة : عفوك عمن ظلمك ، واعطاؤك من حرمك ، وصلتك لمن قطعك ، واحسانك الى من اساء اليك ، ونصيحتك لمن غشك ، واستغفارك لمن اغتابك ، وحلمك عمن اغضبك » (انتهى ملخصاً) .

فأمام آية كهذه عظيمة الايجاز ، حوت كل هذه المعاني التي تدركها النفوس الحكمية والقدسية ، يمكن القول ان الاحساس بالجمال الروحي ، ومنه الجمال الشعري والجمال الموسيقي امر كامن في النفس وقد جبلت عليه ، فلا تستطيع النفوس الحيوانية مثلاً ان تدركه ، وقد تدركه النفس الانسانية اذا مارست صفات النفس الحكمية . ويمكن للمرء ان يجد كثيرا من الجمال الشعري في القصائد العربية ، كقصيدة السموأل في الفخر والحماسة (اذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه) وقصيدة ابي العلاء في الحكمة والزهد ، (غير مجد في ملتي واعتقادي) وقصيدة المتنبي في العتاب (واحر قلباه ممن قلبه شبم) وغيرها كثير لا يعد ولا يحصى ، سواء بين قصائد المتقدمين

او المحدثين ، وخزانة الادب العربي ملأى بالكتب التي تروي ظمأ الراغبين في الشعر الجميل .

اما عن الجمال الموسيقي فلم يتكلم (اخوان الصفاء) الا بما ملخصه :

« اذا تأملت تجد لكل امة الحانا وانغاما لا يفرح بها سواهم ، وربما تجد انسانا واحدا يستلذ وقتا ما لحنا فيسره ، ووقتا آخر لا يستلذه بل ربما يكرهه ويتألم منه ، وهكذا القول في المأكولات والمشروبات والملبوسات والمشمومات الخ ... ، وما ذلك الا لاختلاف الطبائع وتركيب الابدان والاماكن والازمان » اه .

ونحن نرى ان لذة الجمال الموسيقي تتبع ما قيل في الجمال الشعري ، ولا علاقة لها باللذات المادية ، فلا يتوهم احد ان الجمال الموسيقي يمكن ايجاده بالانتقاء والعناية والترتيب ، فتمسي الموسيقى كبضاعة او محصول ، مما حدا ببعض الكتاب الى تمجيد موسيقى الغرب والزعم بان الموسيقى العربية ضعيفة ، لان الحانها لا تعبر عن سائر مظاهر الحياة ومختلف العاطفات ، بل تقتصر على الحزن والتدله وما شاكل ، وهم يرون انها لن تبلغ ذروة الجمال مادامت خالية من الاصطحابات (اكورد) ومقتصرة على الصوت الواحد (ميلودي) كأن الجمال عندهم في امتزاج الاصوات .

اما نحن فنرى ان الجمال الموسيقي كائن في طبيعة اللحن وبساطته ، وان الاصطحابات ليست سوى اضافات تزيد الجميل جمالاً ، وتحسن القبيح ، كالثياب الحريرية والعطور ، ولكنها لا تخلق الجمال اذا لم يكن موجودا في (الميلودي) واحسن الالحان ماكان من السهل الممتنع .

ولا يعني كلامنا هذا اننا نكره الاصطحابات وننهي عنها ، بل نحن نريد استعمالها في الموسيقى العربية ، ونبشر بها ، ولا نقصد من قولنا الا ان يدرك اولئك الكتاب ، ان ضعف الالحان العربية الحاضرة يعود الى بؤس الملحنين وضيق الروض الفني وانحطاط مستوى الثقافة ، مضافا الى هذه الصعاب عدة عوامل اجتماعية سبق تبيانها في القسم الاول ، فعلى حكومات الشرق ان تبحث عنها وتعالجها ، اما الموسيقى العربية بحد ذاتها فلا تعجز عن القيام بكل ما يتطلبه المؤلف منها ، سواء أكان عربيا ام غربيا ،

فالاصطحابات الصوتية كانت مستعملة عند العرب كما سياتي ، ولا شك بان تنوع مواد موسيقاهم ووفرة انغامها وموازينها واتفاقاتها التي تبلغ اعدادا تفوق الحصر ، يفسح المجال لتاليف اجمل الالحان وادقها تعبيراً في اي موضوع كان ، شأن المهندس الذي لا يمكنه ان يبتني اجمل قصر ما لم تتوفر لديه سائر المواد اللازمة ، لانه مهما كان متفننا لا يستطيع ان يعتاض بدقة الهندسة عن نقصان المواد الضرورية . اما العوامل الاجتماعية التي تؤثر في نفسية بعض الشعوب ، وتجعلها تلذ نوعا من الموسيقى لا يلذه غيرها ، فكالعوامل النفسية التي تصيب الفرد فتجعله يستطيب لحنا في وقت ما ويمجه في آخر ، واذا كانت نفسية الفرد تتبدل من الحزن الى الفرح مثلا في اسبوع او شهر او سنة ، فان عشرات السنين لا تعد شيئاً في حياة الشعوب ، فنفسية سكان الشرق الاوسط مثلا ، ما زالت منقبضة من المؤثرات التي مرت بهم في عهد الجمود ، فكانت تحجب البهجة والنشاط والاندفاع في سبيل الحياة ، فشعوب هذا شأنها لا يمكن ان تستلذ الموسيقى الفرحة الصاخبة ، بل هي على الضد تميل الى الالحان المؤثرة المخدرة ، فمتى تبدلت نفسية هذه الشعوب ، تبدل طابع الموسيقى الحزين بحكم الواقع ومن العبث ان نفرض على شعب ما لا يلذه ويستسيغه ، لان الالحان الموسيقية التي تخلد في امة ، انما هي صور يعبر بها المؤلف عن الحالة النفسية بوجه عام ، في كل عصر ومصر ، ومهما كانت حال الفرد فـلا بد انه متأثر بمحيطه ، مضطر لمجاراته .

الجمال الموسيقي

قوتان تتحدان فتولدان كل ما نراه او نشعر به مِن جمال ، تالك القوتان هما الروح والمادة ، فالاولى هي القوة المعنوية التي لا تقع تحت الحواس ، والثانية عكسها ، وقد يدعي البعض ان هاتين القوتين واحد في الاصل ، اي ان المادة روح متجمدة ، بدليل ان الارض كانت جزءاً من الشمس الملتهبة ، وهذه ليست سوى جزء من السدم المتلبدة التي كانت في بدء تكوينها ذرات متكاثفة من الروح اللطيف المالئ الفضاء .

ومهما كانت الحقيقة ، يتوجب ان نواعي الظواهر البادية امامنا ، فنقرر ان كل جمال متولد من اتحاد قوتين على الاقل ، احداهما تقع تحت الحواس والاخرى لاتقع ، اي ان احداهما مادية والاخرى معنوية ، فالجمال الموسيقي هو انسجام الفكرة الفنية واخراجها بصورة تترك في نفس السامع مثل الاثر الذي كان لها في نفس المؤلف ، بحيث تلبس القطعة الموسيقية رداء من الانغام والايقاع لا خلل فيه ولا تشويش ، مناسبا كل المناسبة للفكرة ، وبما ان الجمال الموسيقي جزء من الجمال العام المطلق ، فهو يتألف ايضا من اتحاد قوتين مادية ومعنوية ، ولكي نستطيع تمثيلهما بوضوح لا نرى مانعا من تشبيهها بالفصاحة والبلاغة ، اللتين يقاس بهما جمال كل كلام منظوم او منثور ، فالفصاحة في اللغة هي سلامة المفرد من تنافر الحروف ، والغرابة ، ومخالفة القواعد ، والكراهة في السمع ، وهي ايضا سلامة المركب من تنافر الكلمات ، وضعف التأليف ، وكثرة التكرار ، والتعقيد ، وتتابع الاضافات . اما البلاغة فهي مطابقة الكلام الفصيح لمقتضى الحال ، والحال هي الموضوع الداعي الى التكلم ، ومرجع البلاغة هو التحرز من الخطأ في تأدية المعنى ، مع تمييز الفصيح من غيره ، فهي تصحيح اقسام الكلام وحسن اختياره ، ونشره بمعانيه اذا قصر ، واحسان سبكه وتأليفه اذا طال ، وقد تتجلى البلاغة بالالفاظ والاصوات والاشائر والدلالات ، وهي على درجات اعلاها قد يتجاوز طاقة البشر . فالفصاحة صفة الالفاظ التي تسمعها الاذن ، وهي بذلك قوة مادية ، والبلاغة صفة للمعاني التي تؤثر في النفس ولا تقع تحت الحواس ، فهي اذن قوة معنوية .

ونحن نرى ان الفصاحة والبلاغة في الموسيقى لا تختلفان عما هما عليه في الكلام ، فالفارق الوحيد بينهما انه يستعاض في الموسيقى عن الحروف بالاصوات ، وهذه الاستعاضة تجعل ادراك الجمال الموسيقي وتحديده ، امراً اشد صعوبة من ادراك جمال الشعر وتحديده ، لان الشعور بجمال الكلام يصل الى النفس عن طريق الذهن الذي يختزن لكل كلمة معنى خاصا بها فاجتماع معاني عدة كلمات قد يشكل جمالا تشعر به النفس ، وهذا الجمال يقوى او يضعف باستبدال كلمة باخرى ، او بأحلال عبارة مكان سواها ، وهو امر يمكن ان يقوم به كل متعلم حسب قوة موهبته ودرجة اطلاعه ،

اما الشعور بجمال الموسيقى فانه يصل الى النفس مباشرة عن طريق السمع لأن الكلمات الموسيقية المركبة من الاصوات ، لا تدل كل بمفردها على معنى خاص بها ، ولكن العبارة الموسيقية بكاملها قد تحمل قوة معنوية تؤثر في النفس مباشرة ، دون ان يحلل الذهن معنى كل مقطع صغير منها ، نعم ان الموسيقي الضليع يستطيع ان يقوي جمال بعض العبارات بنقدها ، واستبدال شيء من كلماتها كما هو الحال في الشعر والنثر ، ولكن ذلك لا يجري على قواعد مقررة اتفق عليها الجميع ، بل هو ضرب من التفنن والذوق ، قلما يتفق عليه اثنان ، وعليه فان العبارة الموسيقية مهما تغالت الى اوج البلاغة والافصاح ، لا تخرج عن الحد المذكور ، اي انها لا تتضح الى درجة الكلام الذي يحلل الذهن معاني مفرداته .

ولقد يعسر على البعض فهم هذه الحال ، فنشبهها لهم بالرؤى المتنوعة التي يراها النائم في احلامه كانه في يقظته ، فهذه الرؤى تؤثر في النفس بدون واسطة العين ، التي هي الآلة الباصرة المختصة بنقل صور الاشياء الى الذهن ، فالعين تكون اثناء النوم مغمضة لا ترى شيئاً ، ومع ذلك فان الرؤى المتنوعة لا تنفك عن التأثير في النفس مباشرة ، فعلى هذا يقاس التأثير الموسيقي على النفس بدون واسطة الذهن الذي يختزن معاني الكلمات ، في كل لغة من اللغات . ومما يزيد في صعوبة تحديد الجمال الموسيقي ، قضية اختلاف الاذواق وتعدد العوامل النفسية التي تمثل دورها في تكييف احساسات كل منا ، فتتلاعب به مهما كان ساكن الروع هادىء الاعصاب ، واختلاف الاذواق امر متفق عليه في تقدير اي نوع من الجمال ، قال الشاعر :

تعشقتها شمطاء شاب وليدها ... وللناس فيما يعشقون مذاهب

ومع ان لهذه النظرية فعلها عند تحديد الشعور بالجمال الموسيقي ، الا اننا نقيدها بالعوامل النفسية التي اشرنا اليها ، فاذا كانت نفس امرىء بحاجة الى شيء من الموسيقى الفرحة ، فانها لا تدرك في تلك الساعة معنى لجمال قطعة محزنة ، واذا كانت بحاجة الى شيء من الموسيقى الحماسية ، كرهت آنئذ كل نوع من الموسيقى التي تبعث على الهدوء والاستكانة . ومعلوم إن كأس ماء بارد لا يشبع الجائع النائع ، كما ان رغيفاً متورداً لا يروي ظمأ صديان ،

فلكل دوره عند الحاجة اليه ؛ ومن هنا نستنتج ان من واجبات الموسيقيين تمييز تأثير كل قطعة من الالحان الصامتة والغنائية ، كي يعزفوها او ينشدوها في الوقت المناسب ، حتى يشعر السامعون بقوة الجمال الموسيقي ، والا كان شأنهم كمن يسمع في عرس قصيدة رثاء ، لذلك كان جهل معنى القطعة الموسيقية ، اي نوع تأثيرها ، اكبر عيب عند قوم يتفننون . الا ترى الى الرسام حين يصور الحقول ايام الحصاد ، كيف يستعمل الالوان الضاربة الى الصفرة ، اذ يرسم حزم السنابل وقد بترتها المناجل ؟ ثم يستعمل الالوان الزاهية ، المخضرة والمزهرة ، حينما يصور الرياض في فصل الربيع ! ولكل من الصورتين روعة خاصة ؟ فواضح اذن ان جمال الصورة ليس بألوانها ، وانما بوضوح المعاني التي تتولد منها ، وبقوة تأثيرها في النفس عند رؤيتها ، اذا كانت في تلك الساعة على استعداد لقبولها . كذلك هي الحال في جمال الموسيقى لان العبرة فيه ليست بالنغم وحده ، ولا بالقواعد ، ولا بالميزان ودرجة سرعته ، ولا بطول او قصر الحروف الصوتية التي تؤلف كلمات اللحن ، ولا بالزخارف والترجيع والترديد ، فالجمال الموسيقي شيء غامض متولد من ذلك كله ، لا يمكن تحديده بشكل محسوس ، لانه متعلق بقوة البلاغة الموسيقية التي هي مطابقة اللحن للموضوع الذي يمثله ؛ كل ذلك يخلق شخصية القطعة الموسيقية التي هي سر جمالها ، كما ان شخصية الانسان تكون سر جماله ، فهل يمكن ان توضع قواعد شاملة لتحديد شخصيات الناس ودرجات تأثيرها على كل فرد ، كي نطبقها على القطع الموسيقية ؟ .

ان تحديد الشخصية امر غامض خفي ، وهو من المواضيع التي استبهمت على غوص الفطن ، فتضاربت فيها الآراء ، وضل الباحثون دون الاهتداء الى قواعد صادقة يرتضيها الجميع ، ومع ذلك فاننا سندلي برأينا ، في هذا الموضوع الفني الدقيق ، محاولين ان نفسر ونحلل الجمال الموسيقي جهد المستطاع ، لنساعد القارىء على تصوره وادراك كنهه .

ذلك الجمال يستأسرك بدون عنف ، ويجتذبك كالمغنطيس ، بيد لطيفة ناعمة ، فتشعر امامه بارتجافة لذيذة ، كما يحدث عند مفاجأة شائقة ، وهو

يرنح اعطافك كالصهباء ، فكأنك تستنشق عبير الزهر او تستروح نفحات الرياض في مطلع الفجر ، ذلك الجمال يرسم في مخيلتك صوراً وضاءة عما ينتظمه من المعاني ، فكأنه نور يبعث الحرارة في الدماء الباردة ، شأن الشمس في تأثير أشعتها على الساكنين بين الثلوج ، او كأنه برد النعيم نسم على وجوه طالما عانت لفحة الرمضاء ، ولعله قوة سحرية ترد النشاط الى الاعصاب المسترخية ، كالماء الزلال في الفيافي الحرة .

ولا يقتصر اطلاق الجمال الموسيقي على ما توحيه الالحان الجميلة فحسب ، بل يجوز اطلاقه على كل نوع من الجمال ، اذا اوحى إليك عند الشعور به شيئاً مما سبق وصفه ، ففي الشعر جمال موسيقي ، وكذلك في التماثيل والصور الفنية ، وفي مظاهر الطبيعة والوجوه التي تناسقت فيها آيات الحسن ، وفي العيون التي تفيض عذوبة ، وفي كل ما هو منظم على اشكال هندسية وتناسب بديع . والجمال الموسيقي ماثل في كل ما براه المولى سبحانه في السماء وعلى الارض ، ويمكن ايضا ان نجده في الصفات الحميدة ، كأعمال البر والرحمة والاحسان ، والتقوى والعدل والحنان ، الى غير ذلك من الفضائل التي اذا مارسها امرؤ تصبح ملكة فيه ، وتملأ نفسه بالجمال الموسيقي الذي لا يحدد بالقواعد ولا يخضع للقيود ، لانه قوة روحية خفية تستقر في النفس ، ولها القدرة الكاملة على الانطلاق الى هنا وهناك ، ولصاحبها الموسيقار الحرية التامة في اختيار ما يحلو له من الاصوات والالوان والزخارف والموازين ، فيتصرف بها بلا قيد ولا شرط سوى توخي الابداع والجمال .

ولزيادة الايضاح نضع بعض المقاييس التي يمكن الاعتماد عليها في تحديد جمال الالحان وهي تتلخص بما يلي : اذا كانت القطعة الموسيقية مغناة ، فان صرف لحنها الذهن عن التأمل بمعاني الكلام فهي جميلة ، لان ذلك يفيد ان النفس قد هامت بها ووجدت في اللحن ما يشغلها عن معاني الكلام فلم يبقَ للذهن مجال كي يمثل دوره في تحليل المعاني ، وايصالها الى النفس التي انشغلت مباشرة بجمال اللحن ، اما اذا كانت القطعة الموسيقية صامتة ، او مغناة بلغة لا يفهمها السامع ، فان حركت في النفس شعورا ما ، او رسمت فيها صورة واضحة مما تقدم ذكره ، فهي قطعة جميلة ، ومن شروطها

ان تخلق شعورا من الغبطة والفرح ، او الحزن والاستكانة ، او العطف والحماس او غيرها من الاحاسيس المتعددة ، ومن خصائص موسيقى كهذه ان تحمل المرء على الانتباه والاصغاء ، وتشغله حتى لا يرد على سائل ، اذ يتخيل نفسه مرفرفة فوق البحار ، او منطلقة كالعصافير المزقزقة ، او مياسة بين الرياض ، او تائهة في مجاهل الارض ، الى غير ذلك من التصورات المتنوعة ، كل ذلك يلوح بينما اجزاء اللحن تتتالى في القطعة الجميلة ، باعثة في النفس بين الفينة والفينة هزة ونشوة كما قال الشاعر :

وانّي لتعروني لذكراك هزة كما انتفض العصفور بلله القطر

هذه هي القوة الروحية او القسم المعنوي من الجمال ، وهو الاهم ، لذلك يصح ان نطلق عليه وحده اسم الجمال الموسيقي ، الذي يستحق الاعجاب ويبعث على الطرب ، والطرب خفة تعتري الروح من الفرح او الحزن او غيرهما من المؤثرات المتنوعة ، فتحس بطفرة كانها تثب من اغلال الجسد لتتعالى في آفاق لا نهاية لها ، حيث تتصل بالروح العامة التي هي منبع الفن والجمال . ولرب قائل ان القروي الساذج قد يشعر بمثل هذا الطرب لدى سماعه لحنا او شعرا بسيطا لا يكون شيئا من الفن ، كما يشعر به المتعلم المثقف عند سماعه لحنا فنيا او كلاما بليغا ، فالجواب ان الموسيقى لغة ينال منها كل امرىء على نسبة ثقافته ، فيشعر بالجمال على مقدار فهمه ، واجمل الالحان ما كان سهلا ممتنعا خاليا من التعقيد والتجميل الصناعي ، الذي يحاول بعض المؤلفين ان يخلعوا بواسطته على الحانهم جمالا روحيا فلا يتمكنون . وهكذا تكون صفة « الروحي » الاصل في كل جمال موسيقي ، اما صفات الجمال الصناعي فتتعدد وتتباين حسب تنوع الثقافة والاذواق .

بقي القسم الثاني وهو الجمال المادي ، ونطلق عليه اسم الجمال الصناعي تمييزاً له عن الاول ، فهذا الجمال يمكن تحديده بالقواعد وهي لا تختلف عن اصول الفصاحة ، ويتجلى بصفاء الاصوات واصالتها كما عرفنا في ابحاث السلالم ، ثم يتراءى في الاصطحاب ، وفي خلو العبارات الموسيقية من الغرابة والتنافر والتكرار والتعقيد وسائر اسباب النقد كما سيأتي مفصلا ، وبذلك تتبين ماهية هذا الجمال الصناعي او المادي بقدر الامكان .

ولكي نزيد في تقريب الجمال الموسيقي الى الافهام ، كمن يقرب القمر بمنظار ، نسرد الامثلة التالية التي اخترناها من المنظوم والمنثور ، فالشعر شقيق الموسيقى الموزونة ، والنثر صنو التقسيم ، وعلى ذلك يمكن للمرء بمجرد دراسة هذه الامثلة الصغيرة ، ومصنفات الادب حافلة بمثلها ، ان يتصور الجمال الموسيقي كانه يلمسه ، ذلك لان هذه الامثلة حوت شيئاً من الجمال المعنوي وشيئاً من الجمال المادي ، فما زاد فيه الجمال المعنوي على المادي يعتبر من فئة الجمال الموسيقي ، وما زاد فيه الجمال المادي على المعنوي يعتبر من فئة الجمال الصناعي . ومن الجائز ان نجد قطعا من الشعر او الموسيقى ليست على شيء من الجمال المعنوي ولا المادي ، لانها لا تبعث في النفس شعوراً ولا تمثل صورة لامعة ، فتلك عبارة عن كلام مرصوف واصوات مصفوفة ، ولا تنسَ ان تلتفت الى العوامل التي تسيطر عليك عند فحص كل مثل تستعرضه ، لان نفسك يجب ان تكون في حالة لا تعاكس معناه .

والآن خذ ورقا وقلماً ، واتلُ كل قطعة بتأمل ، فما وجدت جمالها موسيقيا ، حسبما تقدم شرحه ، ضع امامها « حرف م » وما وجدت جمالها صناعياً ضع امامها « حرف ص » ثم ضع لكل قطعة علامة تتراوح بين الواحد والمئة ، بمقدار ما تشعر به من التأثير بعد تلاوتها ، واستخرج اخيرا متوسط علامات القطع ذات الجمال الموسيقي ، ومتوسط ذات الجمال الصناعي ، وقابل رأيك برأينا ، فتعرف هل يتفق ذوقك معنا ام لا ، ويحسن ان تجري ذلك على شكل دراسة مع احد اصدقائك ، اذ كلما اطلت البحث والتنقيب كلما اتضحت لك نواح جديدة من اسرار الجمال ، وها نحن نحتفظ برأينا حتى تتم عملك وتحدد موقفك من هذه الامثلة ؛ وعلى ذلك يمكنك ان تنتخب عدة اسطوانات فتميز بينها ، او عدة قطع موسيقية فتنشدها او تعزفها على آلتك اذا كنت ممن ينشدون او يعزفون .

١) - قرآن كريم - قل يا ايها الناس قد جاءكم الحق من ربكم ، فمن اهتدى فانما يهتدي لنفسه ومن ضلَّ فانما يضل عليها ، وما انا عليكم بوكيل ، واتبع ما يوحى اليك واصبر حتى يحكم الله وهو خير الحاكمين .

٢) - من عظة السيد المسيح : طوبى لصانعي السلام فانهم ابناء الله يدعون ، طوبى للمضطهدين من اجل البر فان لهم ملكوت السماوات .

٣) - المزمور (٢٢) لداود النبي ، الملك الموسيقار .

الرب يرعاني فلا يعوزني شيء ، في مكان خضرة هناك اسكنني ، على ماء الراحة رباني ، ردّ نفسي وهداني الى سبيل البر من اجل اسمه ، اني وان سلكت في ظلال الموت لست اخشى الشر لانك معي ، عصاك وعكازك هما يعزيانني ، هيأت امامي مائدة الخلاص تجاه من يحزنني ، دهنت بالزيت رأسي ، وكأسك كالخمر تسكرني ، ورحمتك تتبعني فأسكن في بيتك طول الايام .

٤) - ايها الجزيل الرحمة ، انني مذ رأيت بحر العمر جائشا بعاصفة التجارب ، بادرت الى مينائك الهادىء هاتفاً : اصعد من الفساد حياتي .

(القديس يوحنا الدمشقي الموسيقار)

٥) هوذا الفجر فقومي ننصرف عن ديار ما لنا فيها صديق
ما عسى يرجو نبات يختلف زهره عن كل ورد وشقيق
وجديد القلب اني يأتلف مع قلوب كل ما فيها عتيق ؟
هوذا الصبح ينادي فاسمعي وهلمي نقتفي خطواته
وكفانا من مساء يدعي ان نور الصبح من آياته

٦) صوني جمالك عنا اننا بشر من التراب وهذا الحسن روحاني
او فابتغي فلكاً تأوينه ملكا لم يتخذ شركا في العالم الفاني
ينساب في النور مشغوفا بصورته منعما في بديعات الحلى هاني
اذا تبسم ابدى الكون زينته وان تنفس اهدى طيب ريحان

٧) وقفت وما في الموت شك لواقف كانك في جفن الردى وهو نائم
تمر بك الابطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم

٨) أعادى على ما يوجب الحب للفتى واهدأ والافكار فيّ تجول
سوى وجع الحساد داوِ فانه اذا حل في قلب فليس يحول

٩) الرأي قبل شجاعة الشجعان هو اول وهي المحل الثاني
فاذا هما اجتمعا لنفس حرة بلغت من العلياء كل مكان
ولربما طعن الفتى اقرانه بالرأي قبل تطاعن الاقران
لولا العقول لكان ادنى ضيغم ادنى الى شرف من الانسان

١٠) كرامة نفسي فوق كل رغائبي فهن جنود المجد وهي امام
ومن عاش في الدنيا بنصف كرامة فليس له يوم الفخار مقام

١١)صبرت على الايام حتى تولت والزمت نفسي صبرها فاستمرت
وما النفس الا حيث يجعلها الفتى فان طمعت تاقت والا تسلت
وكانت على الايام نفسي عزيزة فلما رأت صبري على الذل ذلت
فقلت لها يا نفس موتي كريمة فقد كانت الدنيا لنا ثم ولت

١٢)اتقضي معي ان حان حيني تجاربي وما نلتها الا بطول عنائي
ويؤسفني ان لا أرى من وسيلة لأورثها من يستحق عطائي
اذا ورث الجهال ابناءهم غنى وجاها فما اشقى بني الحكماء

ورأينا في هذه الامثلة ، ان الستة الاولى تحوي جمالا موسيقيا معدله ٨٣٪ كما ان الستة التالية تحوي جمالا صناعيا معدله ٧٨٪ وعسى ان يكون في طريقتنا هذه ما يستحث الناس الى التوسع في هذه الابحاث .



الاصوات المؤتلفة والمتنافرة

لا مراء في ان هذا الموضوع من اشد مباحث الموسيقي صعوبة واكثرها تعقيداً ، وقد ادى التيه في مجاهله الى عدول الموسيقيين عن التقيد باحكام اوحتها الطبيعة وحددتها الارقام ، فعادوا الى ابسط قواعد التحديد ، معتبرين الاحساس الشخصي مقياساً لمعرفة الاصوات المؤتلفة والمتنافرة ، وعلى ذلك اعتبروا المؤتلف منها ما تشعر النفس بارتياح لسماعه ، والمتنافر ما لا يبعث ارتياحا قط ، وبهذا نكون قد عدنا الى مشكلة اختلاف الاذواق والعوامل التي تكلمنا عنها في الجمال الموسيقي ، وغني عن البيان ان الناس عرفوا لائتلاف صوت القرار مع جوابه منذ قديم العصور ، ولشدة ما بينهما من تجاذب اعتبروهما كدرجة واحدة ، ثم مالوا في العصور الوسطى الى الجمع بين القرار والثابت ، كما ان العرب استحسنوا الجمع بين القرار وتحت الثابت ، كما سترى في بحث الاصطحاب ، وبعد ذلك ذهب الناس الى الجمع بين القرار والاوسط ايضاً ، والآن نرى بعض الاوروبيين يستعملون في الاتفاقات اصواتا كانت تحسب غير مؤتلفة ، وبهذا اقرار ضمني بان بين اصوات السلم قرابة تنفي الادعاء بوجود تنافر بينها ، لان كلا منها لا يعدم اقارب يأتلف معهم ، حتى ان الصوت الذي لا يأتلف مع غيره مباشرة يتفق بواسطة صوت ثالث يربط بينهما باعتباره مؤتلفا مع كل منهما ، اما علماء الطبيعة والرياضيون فيرون ان الاصوات الموسيقية تجري مجرى الارقام المتسلسلة ، فكما ان هذه تأتلف في سلاسل متصلة حسابية وهندسية ، كذلك تأتلف الاصوات ، وقد اعتمدوا على هذه النظرية فعلاً في كتب الفيزياء ، وهي نظرية قديمة ورد شيء عنها في كتاب الشرفية لصفي الدين ، ولكنه لم يقصد بالسلسلة التوافقية سوى التشبيه والتمثيل ، اما الافرنج فقد توسعوا بها حتى جعلوها ناموساً لائتلاف الاصوات ، فزاغوا بذلك عن محجة الصواب ، وها نحن نأتي بالبرهان فنقول : ان السلسلة المتصلة الحسابية اذا كانت طويلة ومعدلها واحد ، فان بعض حلقاتها يكون سلاسل صغيرة هندسية ، ومعلوم

ان الحسابية هي ما تتابعت حلقاتها باضافة عدد معين على كل منها ، يسمى المعدل ، اما الهندسية فهي ما تتابعت حلقاتها بضرب كل منها بالمعدل المعين مثلاً :

١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ الخ ، سلسلة متصلة حسابية معدلها واحد

١ ، ٤ ، ٧ ، ١٠ ، ١٣ ، ١٦ « ، « « « « « ثلاثة .

١ ، ٢ ، ٤ ، ٨ ، ١٦ ، ٣٢ « ، « « هندسية « اثنان

٥ ، ١٠ ، ٢٠ ، ٤٠ ، ٨٠ ، ١٦٠ « ، « « « « «

ومعلوم ان القرارات والجوابات في المدرج الموسيقي الاعظم تخضع لاحكام السلسلة الهندسية التي معدلها اثنان ، فاذا فرضنا ان دو ٣ = (٤) ، فان جوابه دو ٤ = (٨) وجواب جوابه = (١٦) الخ . ، واذا فرضنا ان صول ٢ = (٣) فجوابه اي الصول ٣ = (٦) ، وجواب جوابه = (١٢) الخ ، بيد اننا لا نجد سلسلة حسابية تضم جميع اصوات السلم كما زعم الافرنج ، لانها لا تخضع لسلسلة كهذه ، فاذا وجدنا فيها حلقات صدقت ، نلقى حلقات شذت ودلت على اصوات لا وجود لها في الديوان ، بدلاً عن أصوات موجودة فعلاً فيه . ولايخفى ان معدل السلسلة الحسابية ، سواء اكان كسراً او عدداً صحيحاً ، وحدة لا تتغير ، فتكبر الحلقات او تصغر على النسبة حسب الحاجة ، وبما ان اغلظ اصوات السلم يصدر عن ٨/٥ ٣٢ اهتزازة مفردة ، واحدّ اصواته عن ١٦٧٠٤ اهتزازة ، يقتضي اذا كانت نظرية الافرنج في السلسلة التوافقية صحيحة ، ان يكون بين حدّي المدرج الموسيقي الاعظم المؤلف من تسعة سلالم ، سلسلة حسابية معدلها هو الحد الادنى من الاهتزازات اي ٨/٥ ٣٢ وهو طرفها الاول ، وعدد حلقاتها ٥١٢ ، وطرفها الاخير ١٦٧٠٤ ، وبحط المعدل على ٨/٥ ٣٢ تكون هذه السلسلة ، ١ ٢ ٣ ٤ ٥ الى ٥١٢ ، وبما ان الاصوات التي تؤلف المدرج الاعظم هي ٦٤ صوتاً رئيسياً يتخللها ٤٥ نصف صوت ، والمجموع ١٠٩ نصف صوت ، فاذا امكن وجودها بين حلقات هذه السلسلة التوافقية الكبرى لنتج ان القسم الاوفر من الحلقات الـ ٥١٢ ، يدل على اصوات لا وجود لها في المدرج الذي اعتمده الافرنج ، فيثبت ان هذه القاعدة التي توسعوا بها لا تنطبق على منطوق سلمهم ، فضلا عن انها لا تعطينا صوتي فا وَلا وما يتعلق بهما ، لذلك نرى انه لا يمكن اتخاذ هـــذه السلسلة

كقاعدة لائتلاف الاصوات في اي سلم كان ، ولزيادة الايضاح نضع امامنا سلسلة صغيرة من ١ الى ٣٣ هي قسم من السلسلة الطويلة الآنفة الذكر ، فاذا فرضنا رقم ١ = دو ١ وهو اغلظ الاصوات وعدد اهتزازاته ٥/٨ ٣٢ ، فان رقم ٢ = دو ٢ اي ١/٤ ٦٥ اهتزازة ، اما رقم ٣ ونسبته الى دو ٢ كنسبة ٣ : ٢ ، فهو صول ٢ ، وعدد اهتزازاته ٧/٨ ٩٧ ، كما ان رقم ٤ = دو ٣ ، اما رقم ٥ وعدد اهتزازاته ١/٨ ١٦٣ ونسبته الى اقرب دو اليه كنسبة ٥ : ٤ فهو مي ٣ ، وهكذا يكون رقم ٦ = صول ٣ ، اما رقم ٧ ونسبته الى دو ٣ كنسبة ٧ : ٤ فيمثل صوت ١/٨ الوتر قبل الجواب (= ٩٦٩ ذرة) ولا وجود له بين درجات السلم الافرنجي المتفق عليها في المدرج ، واليك بقية اصوات هذه السلسلة الى رقم ٣٣ .

رقم ٨ = دو ٤
« ٩ = ره ٤
« ١٠ = مي ٤
« ١١ لا وجود له ونسبته ١١ : ٨
« ١٢ = صول ٤
« ١٣ لا وجود له ، ونسبته ١٣ : ٨
« ١٤ لا وجود له ، جواب رقم ٧
« ١٥ = سي ٥
« ١٦ = دو ٥
« ١٧ = لا وجود له ، ونسبته ١٧ : ١٦
« ١٨ = ره ٥
« ١٩ لا وجود له ، ونسبته ١٩ : ١٦
« ٢٠ = مي ٥

رقم ٢١ لا وجود له ، نسبته ٢١ : ١٦
« ٢٢ « « « ، جواب رقم ١١
« ٢٣ « « « ، نسبته ٢٣ : ١٦
« ٢٤ صول ٥
« ٢٥ لا وجود له : نسبته ٢٥ : ١٦
« ٢٦ لا وجود له ، جواب رقم ١٣
« ٢٧ « « « ، نسبته ٢٧ : ١٦
« ٢٨ « « « ، جواب رقم ١٤
« ٢٩ « « « ، نسبته ٢٩ : ١٦
« ٣٠ = سي ٦
« ٣١ لا وجود له ، نسبته ٣١ : ١٦
« ٣٢ دو ٦
« ٣٣ لا وجود له ، ونسبته ٣٣ : ٣٢

فهذه السلسلة التي حوت ٥ دواوين اظهرت ست عشرة نسبة لاصوات لا وجود لها في المدرج ، ولو تابعنا العمل الى رقم ٥١٢ الذي يمثل دو ١٠ ، لحصلنا على مقدار عظيم من تلك الاصوات البرانية ، فضلا عن اننا

لا نجد صوتي لا وَ فا كما تقدم ، فانظر الى هذه الحذلقة التي اتخذوها قاعدة لتسهيل فهم الاصوات المؤتلفة على الطلاب ، تجد ان من يُعمل فكرته فيها يضطر الى علاج واستكانة ؛ ومن سيئات هذه القاعدة المضطربة الملبثة باصوات ليست من الديوان ، انها لم تبين لنا ، رغم صعوبتها وتعقيدها ، كيف يأتلف صوت ما ، اكثر من سواه ، مع القرار المفروض ؛ فلهذه الاسباب ننصح باهمالها واستبدالها بالقاعدة البسيطة الآتية وهي :

تأتلف الاصوات الموسيقية ، ويكون اثرها على الاسماع الذ والطف إذا كانت نسب ابعادها عن القرار المفروض شريفة ، ويشتد ائتلافها معه كلما كانت اكبر بالنسبة اليه ، هكذا :

١ ، ١/٢ ، ١/٣ ، ١/٤ ، ١/٥ ، ١/٦ ، ١/٧ ، ١/٨ ، ١/٩ ، ١/١٠ الخ . فصوت نصف الوتر ، يأتلف مع المطلق المفروض اعظم ائتلاف لانه اكبر نسبة شريفة اليه ، يتلوه صوت ثلثه فربعه الخ ؛ ومن مزايا هذه القاعدة انها تعطينا الاصوات المؤتلفة ، مرتبة بالتدريج حسب شدة ائتلافها مع القرار ، فتكون هذه الاصوات المؤتلفة بالترتيب هكذا :

دو ١ ، دو ٢ ، صول ١ ، فا ١ ، مي ١ ، ره دييز ١ ، (٣١٦ ذرة) الخ . وهذا يؤيد ما جاء في كتب العرب القديمة عن الاصوات الملائمة ، فقد حددوها متدرجين من الابعاد الصغيرة الى الكبيرة ولعلنا ، بالرجوع الى رأيهم ، نستغني عن التحذلق والتعمل ، قال العرب منذ خمسة اجيال :

١) ـ البقية ، بعد صغير غير ملائم بحد ذاته ، فلا يمكن ان تتعاقب ثلاث بقايا في نغم ما ، وهي درجة ب في السلم العربي ، وحسب تسوية العود القديمة تعادل نسبة ١٣/٢٥٦ ، ولها دستان خاص بها .

٢) ـ المجنب الصغير ، ونسبته ١/١٦ من الوتر وهو درجة (*ج) والمجنب الكبير وهو درجة ج ونسبته ١/١٠ الوتر ، وله بحسب التسوية القديمة دستان خاص به ، يمكن نقله عند اللزوم الى ١/١٦ من الوتر ، وعندما يوجد مجنبان وطنيني بين درجتي ا وَ ح فان احدهما يساوي حتما عشر الوتر او ١٨٠ ذرة ، والآخر يساوي ١/١٦ او ١١٤ ذرة ، (اما اذا وجدت ٣ مجنبات بين درجتي ا وَ ح فان احدها يساوي ١/١٠ والآخران ١/١١ وَ ١٢)

٣) – البعد الطنيني ، وهو درجة د في السلم العربي ، ونسبته ١/٩ المطلق ، وله دستان خاص ، واسمه مأخوذ من طنين الذباب لانه يشبهه !

٤) – البعد الطنيني مع المجنب الصغير ، ويساوي ٣١٦ ذرة صوتية فوق القرار ودرجته في السلم العربي (ﻫ٠) وله دستان خاص يعرف بالوسطى او دستان الفُرس ، ونسبته ١/٦ الوتر وقد ينقل عند الاقتضاء الى ٥/٣٢ = ﻫ = ٢٩٤ ذرة ، ليكون اساسا لبعض الانغام .

٥) – البعد الاوسط ، وهو يساوي الطنيني مع المجنب الكبير ، وذراته ٣٨٦ ، ودرجته (و) وله دستان خاص به يعرف بالزلزلية ، ونسبته ١/٥ الوتر .

٦) – البعد الرنان (ذو الاربع) وهو الجناح الاول من السلم ، وذراته ٤٩٨ ، ودرجته في السلم العربي (ح) وله دستان خاص ونسبته ١/٤ الوتر .

٧) البعد الثابت (ذو الخمس) = ١/٣ الوتر ، ذراته ٧٠٢ ودرجته (يا) اي ١١

٨) البعد الاعظم (ذو الكل) = ١/٢ « « ١٢٠٠ « (يح) « ١٨

٩) ديوان وبعد رنان = ٥/٨ « « ١٦٩٨ « (كه) « ٢٥

١٠) « « ثابت = ٢/٣ « « ١٩٠٢ « (كح) « ٢٨

١١) ديوانان = ٣/٤ « « ٢٤٠٠ « (له) « ٣٥

١٢) « وبعد رنان = ٤/٥ « « ٢٨٩٨ « (مب) « ٤٢

١٣) « « ثابت = ٥/٦ « « ٣١٠٢ « (مه) « ٤٥

١٤) ثلاثة دواوين = ٧/٨ « « ٣٦٠٠ « (نب) « ٥٢

الابعاد المتقابلة

عرفنا ان صوت تحت الثابت شديد الائتلاف مع القرار ، حتى انه يحل احيانا محل الثابت ، فاذا عزفنا هذه الدرجات (دو ١ صول ١ دو ٢) طرداً وعكساً ، فان صول ١ تقع على بعد ١/٢ ٣ صوت من دو ١ صعوداً وعلى بعد ١/٢ ٢ صوت ، من دو ٢ هبوطاً ، اما اذا عزفنا هذه الدرجات الثلاث معا فان درجة صول ١ ، تقسم مساحة الديوان بين دو ١ ودو ٢ الى قسمين صوتيين ، فهل يمكن لأحد ان يبرهن مثلا ، ايهما كان عن يمين

صول وايهما عن يسارها ؟ وبعبارة اوضح ، ما هي الافضلية بين هذا الاتفاق وبين اتفاق مؤلف من دو ١ فا ١ دو ٢ ؟

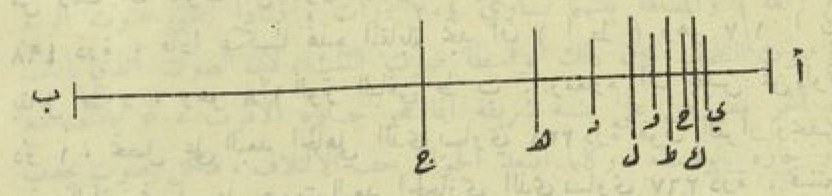
ولعل هذا السبب هو الذي بعث نظرية قلب الاتفاقات الصوتية عند الافرنج ، لان نسبة (صول ١ : دو ٢ :: دو ١ : فا ١) التي هي تحت ثابته فتأمل .

ولا يخفى ان بعد الثابت اي ذا الخمس هو المعول عليه عند تسوية الآلات الوترية في الغرب ، كما ان بعد تحت الثابت اي ذا الاربع هو المعول عليه لتسويتها في الشرق . ولعل بعضهم يعتقد ان صوت فوق الثابت ، وصوت الحساس الذي هو تحت الجواب ، خارجان عن الائتلاف مع القرار ، فنحن نستلفت الانظار الى انهما يتفقان معه بواسطة تحت الثابت والثابت ، لان الاول منهما على نسبة ١/٥ الوتر فوق البعد بالاربع ، والآخر على نسبة ١/٥ فوق البعد بالخمس ، فلنا اذن (٣/٤ - ١/٥ ٣/٤ = ٣/٥ و ٢/٣ - ١/٥ ٢/٣ = ٨/١٥) اي ان نسبة (٣/٥ : ١/٢ :: ٤/٥ : ٢/٣) ونسبة (٨/١٥ : ٢/٣ :: ٤/٥ : ١) أعني ان كل اصوات السلم الموسيقي مؤتلفة متجاذبة ، سواء رأسا او بواسطة بعضها بعضا ؛ ولكن هـذا الائتلاف بين كل صوت ورفقائه ، ليس على نسبة واحدة من جهة صفاء الرنة ، اذ ان كل اتفاق مؤلف من عدة درجات صوتية ، تختلف حلاوة رنته بمقدار تقارب نسب الاصوات حسب القاعدة الآنفة الذكر (انظر ص ٢٧٤)

وبالحقيقة ان كل صوت عند تنصيف اي جزء من الوتر ، يأتلف مع ما يقابله ، فاذا شددنا وترا فاعطى مثلا نغمة دو ١ ، فان جوابها يسمع بجبس نصف الوتر ، فيأتي مؤتلفا كل الائتلاف مع القرار ، لان البعد الصوتي المحصور بينهما صعودا ، يقابل البعد من الجواب الى القرار هبوطا ، ومعنى ذلك ان بعد القرار الذي يقابل بعد الجواب ويساويه ، قد بيَّن لنـــا شدة الاتفاق بين القرار والجواب ، فيستنتج اذن ان جميع الابعاد المتقابلة الناشئة من تنصيف الوتر مهما كان طوله مؤتلفة حكما ، ولكن قوة اتفاقها وتلاؤمها مع الصوت الاساسي تتباين ، فكلما كانت نسبة البعد بسيطة وقريبة من مساواة نسبة الديوان التي هي ١/٢ الوتر ، كلما كان اتفاقها

مع طرفي الديوان اي دو ١ و دو ٢ عظيما . وعلى ذلك نعرف اتفاق الابعاد الصوتية في اي نغم مهما كان قراره ، وبالنتيجة نتخلص نهائيـا من نظرية السلسلة التوافقية المزعجة .

واليك نظرية جديدة يُرتاح اليها ، تتلخص بان الاصوات المتفقة تستند على الابعاد المتقابلة التي تبدو لنا من تنصيف الاوتار ، ولايضاح هذه النظرية ، لنأخذ وترا مشدودا (ا ب) ولنفرض ان طوله مئة سنتيمتر ، ولننصفه بالحاجز عند ج . فاذا كان الوتر المطلق ا ب يعطي نغمة دو ١ ، فان



ج ب يعطي نغمة دو ٢ ، والبعد بينهما ديوان كامل وهو اعظم الابعاد المتقابلة ، اي الواقعة عن يمين الحاجز وعن يساره . والآن فلننصف الوتر ا ج عند د ، فنجد ان طول ا د = ١/٤ ا ب ، كما ان د ج = ١/٣ د ب ، فصوت ربع الوتر وثلثه متقابلان ، ومجموعهما يساوي ديوانا تاما كما هو معلوم ، فاذا عكسنا هذه المقابلة نجد ان ثلث الوتر ا ب يقع عند هـ ، وان ا هـ ، = ١/٣ ا ب ، كما ان هـ ج = ١/٤ هـ ب ، اي ان ثلث الوتر المطلق وربع الباقي يساوي ١/٢ الوتر ا ب ايضا . وبما ان ا ب يعطي دو ١ ، فان د ب يعطي فا ١ ، و هـ ب يعطي صول ١ ، وبما ان فا ١ = ٤٩٨ ذرة و صول ١ = ٧٠٢ ذرة من الديوان ، فهما بعدان متقابلان ومتفقان مع دو ، لانهما ظهرا من تنصيف الوتر ا ج عند نقطة د ، فالمسافة ا هـ ، اي بين دو ١ وصول ١ ، تساوي المسافة د ج اي بين فا ١ و دو ٢ وبالعكس .

وبناء على هذه النظرية ، فلنتابع عملنا بتنصيف الوتر ا هـ عند و ، فنجد ان طول ا و = ١/٦ ا ب ، كما ان طول و هـ = ١/٥ و ب ، فلنا من ذلك ان صوت ١/٦ الوتر وصوت خمسه متقابلان ، فاذا عكسنا هذه المقابلة نجد ان الوتر ا ل وهو ١/٥ ا ب يقابل ل هـ الذي يساوي

١/٦ الباقي اي ل ب . ومعلوم اننا بجبس خمس الوتر المطلق الذي يعطي دو ١ ، نحصل على صوت مي ١ الطبيعي وهو يساوي ٣٨٦ ذرة ، كما اننا بجبس سدس الوتر نحصل على صوت ره صادح١ ، الذي يساوي ٣١٦ ذرة ومجموع هذين الصوتين يساوي صول ١ ، فينتج ان اصوات (دو ١ ، مي ١ طبيعي ، صول ١) او (دو ١ ، ره صادح ١ ، صول ١) هي متفقة لان ابعادها متقابلة ومستندة على نظرية تنصيف الاوتار . ولنتابع عملنا بتنصيف الوتر ا د عند ح ، فنجد ان ا ح = ١/٨ ا ب ، فلنا من ذلك ان صوت ثمن الوتر وصوت سبعه متقابلان ، ومجموعها يساوي ٤٩٨ ذرة ، فاذا عكسنا هذه المقابلة نجد ان (ا ط) وهو ١/٧ ا ب يقابل ط د ، وهو ١/٨ الوتر الباقي ط ب . ومعلوم اننا بجبس ثمن الوتر دو ١ ، نحصل على البعد الجاهلي الذي يساوي ٢٣١ ذرة فوق القرار وبجبس سبع الباقي نحصل على صوت البعد الحجازي الذي يساوي ٢٦٧ ذرة . فينتج اذن ، ان اصوات دو ١ مع البعد الجاهلي و فا ١ ؛ او دو ١ مع البعد الحجازي و فا ١ هي اصوات متفقة ؛ ولنتابع عملنا ايضا بتنصيف الوتر ا ل عند (ي) فنجد ان (ا ي) = ١/١٠ ا ب ، كما ان ي ل = ١/٩ ي ب ، فلنا من ذلك ان صوت عشر الوتر وصوت تسعه متقابلان ومجموعها = ٣٨٦ ذرة ، فاذا عكسنا هذه المقابلة نجد ان (ا ك) وهو تسع الوتر ا ب يقابل (ك ل) وهو عشر الباقي ك ب ، ومعلوم اننا بجبس عشر الوتر نحصل على الصوت الطبيعي الذي يساوي ١٨٢ ذرة ، وبجبس تسعه نحصل على الطنيني الذي يساوي ٢٠٤ ذرات ، فينتج اذن ان اصوات (دو ١ ، ره ١ ، مي ١ طبيعي) او (دو ١ ، ره ١ طبيعي ، مي ١ طبيعي) تشكل اتفاقا (اكورد) . وغني عن البيان ان الاتفاق لا يستعمل في عبارة موسيقية ، الا اذا كانت اصواته واردة في سلسلة نغمها .

والخلاصة ان اكثر الاصوات ملاءمة هو ما اتفق مع الجواب مباشرة ، ويليه ما اتفق بواسطة واحدة ، ثم بواسطتين او اكثر ، مثل ره ١ الذي يتفق مع مي ١ طبيعي ، وهذا يتفق مع صول ١ الذي يتفق مباشرة مع دو ٢ فتأمل .

نظم أخرى لائتلاف الاصوات واتفاقها

تأتلف الاصوات مع بعضها بصلة القربى والجوار النسبي ، فيتفق صوت الوتر المطلق مع نصفه لان النصف اقرب نسبة شريفة الى الواحد ، ويأتلف صوت نصف الوتر مع ثلثه ، والمسافة الصوتية بينهما = ٤٩٨ ذرة ، لان الثلث اقرب نسبة شريفة الى النصف ، وعلى ذلك يأتلف صوت ثلث الوتر مع ربعه ، والمسافة بينهما تساوي ٢٠٤ ذرات ؛ فاذا اتفق صوت الربع مع صوت النصف كان ذلك بواسطة صوت الثلث ، لان الصوت الذي يأتلف مع آخر مفروض على نسبة شريفة انما هو جاره الاقرب ، ثم يأتلف مع جار جاره بالواسطة ، وكلما ابتعد الجوار خف الائتلاف ، فكل صوت يجذب ما يجاوره ، فكأنه كوكب يجتذب اليه اقماراً ليزدان بها ويستكمل أبهته ، وكلما توغلنا في استقصاء النسب الشريفة ، كلما قلت الذرات بين كل صوت وما يجاوره ، فيأتلف صوت ١/٩ الوتر وصوت ١/١٠ الباقي والمسافة بين الصوتين نحو ٢٢ ذرة ، كما يأتلف صوت ١/١٥ و ١/١٦ من الباقي والمسافة بينهما ٧ ذرات ، وكلما صغرت المسافة لاح للسامع كأن الصوتين مندغمان ، ولكن اصوات النسب الصغيرة لا تأتلف مع الكبيرة الا بالواسطة كما تقدم البيان ، فعلى هذا النظام حدد العرب القدماء الاصوات المؤتلفة الآنفة الذكر ونظموا الاتفاقات التي استعملوها ، اما الافرنج الذين اخذوا هذا الفن عن العرب ، فقد طمسوا نظرياتهم فيه ، ووضعوا قواعد اخرى للاتفاقات ، فلم تختلف في جوهرها عما تقدم ، ولكنها بدت كجديدة ، مع انها ليست سوى اتفاقات عربية تعدلت نسبها ، او داخلتها اصوات محرفة ففقدت كثيراً من صفائها وحسن ائتلافها ، والنظام الذي تخيله الافرنج قائم على انتخاب بعض اصوات من الديوان تقوم بينها نسب معقدة معدلة ، فيوفقون بينها توفيقاً مصطنعاً تقريبياً وليس طبيعياً ، فاذا اخذنا مثلا الاتفاق الافرنجي (دو ، مي ، صول ، سي بيمول ، دو) وحللناه وجدنا انه يتألف من درجات هي مطلق الوتر وخمسه وثلثه وثلاثة اسباعه ونصفه ، ويعبر عن ذلك بمعدل

(١/٥ ١/٦ ١/٧ ١/٨) اي مطلق الوتر وخمسه وسدس الباقي وسبع الباقي وثمن الباقي ، بصرف النظر عما يقتضيه سلم الافرنج من تعديل .

وهكذا تزيد بعض الدرجات قليلاً وتنقص الأخرى ، حتى يغدو الاتفاق خليطاً من الاصوات المشوهة لا تربط بينها قاعدة من القواعد ولا صلة من الصلات .

والاتفاقات بوجه عام ، مجموعات من الاصوات المؤتلفة ، توقع معا في وقت واحد ، حسب احد الانظمة التي تصاغ بمقتضاها ، وقد يتألف كل اتفاق من صوتين او ثلاثة او اربعة او خمسة ، وقلما يتألف من ستة او سبعة ، واذا تألف اتفاق على نظام ما ، فلا يصح ان يحذف منه صوت او يضاف اليه صوت لئلا يؤدي ذلك الى فساد الاتفاق بخروجه عن النظام الذي بني عليه .

والاتفاقات قسمان : قسم تتساوى فيه الاصوات من جهة مدتها الزمنية ومن جهة شدة توقيع اصواتها وهو ما يدعوه الافرنج (اكورد) وبالعربية اتفاق او اصطحاب ، وقسم لا تتساوى فيه أصوات الاتفاق من الجهتين المذكورتين ، وهو ما ندعوه الاصوات السبيكة . وجميع الاتفاقات اما ان تكون رنانة او خناء ، فالاتفاقات الرنانة ما كانت اصواتها على نسب شريفة فتشبه الالوان الزاهية التي يتألف من امتزاجها لون جميل ، اما الاتفاقات الخن فتكون على نسب معقدة او على غير نظام ، فهي كالالوان المتنافرة التي يتألف من امتزاجها لون كمد ، ويجوز استعمالها في الالحـــان التي تعبر عن حـــالات الفوضى والاضطراب والانزعاج وما شاكل ، الا انها لا تستعمل مطلقا كي تفرح بها الافئدة وتهتز لها النفوس ؛ اما الانظمة التي تصاغ الاتفاقات بموجبها فهي :

اولا — نظام التضعيف او التنصيف ، وهو مضاعفة طول الجزء المحبوس من الوتر اذا بدأنا بالاتفاق من الصوت الاغلظ الى الاحد ، او تنصيف الوتر المحبوس اذا ابتدأنا بالاتفاق من الصوت الاحد الى الاغلظ كما رأيت في الابعاد المتقابلة ، واليك امثلة من الاتفاقات بموجب هذا النظام :

١ -) اصوات ١/١٠ ١/٥ ٢/٥ ٤/٥ الوتر

٢ -) » » ١/٩ ٢/٩ ٤/٩ ٨/٩ »

٣ -) » » ١/١٦ ١/٨ ١/٤ ١/٢ »

٤ -) » » ١/١٤ ١/٧ ٢/٧ ٤/٧ »

٥ -) » » ١/١٢ ١/٦ ١/٣ ٢/٣ »

ويمكن حذف الصوت الاول او الاخير من كل اتفاق .

ثانياً - نظام التسلسل على نسبة متصلة حسابية ، يكون معدلها واحداً او اثنين او ثلاثة على الاكثر ، فتعتبر كل حلقة من السلسلة مخرجاً لكسر صورته واحد صحيح ؛ فمن نظام التسلسل الأحادي من (رقم ١ - ١٠ مثلا) يمكن ان نحصل على كثير من الاتفاقات اليك بعضها :

١) ١/١ ١/٢ ١/٣ ١/٤ الباقي

٢) ١/٢ ١/٣ ١/٤ ١/٥ »

٣) ١/٣ ١/٤ ١/٥ ١/٦ »

٤) ١/٤ ١/٥ ١/٦ ١/٧ »

٥) ١/٥ ١/٦ ١/٧ ١/٨ »

٦) ١/٦ ١/٧ ١/٨ ١/٩ »

٧) ١/٧ ١/٨ ١/٩ ١/١٠ »

ويمكن حذف الصوت الاول او الاخير من كل اتفاق ، وتغيير ترتيب اصواته ، كما سترى في بحث الاتفاقات المعدلة ، فاذا بدأنا من رقم (٥) مثلا ، حصلنا على اتفاق من خمسة اصوات ، او من اربعة ، ولا عبرة بتغيير ترتيب النسب .

ومن نظام التسلسل الثنائي اي (١ ٣ ٥ ٧ ٩ الخ) او (٢ ٤ ٦ ٨ الخ) . نحصل على اتفاقات كثيرة اليك امثلة منها :

١) ١/١ ١/٣ ١/٥ ١/٧ ٣) ١/٢ ١/٤ ١/٦ ١/٨

٢) ١/٣ ١/٥ ١/٧ ١/٩ ٤) ١/٤ ١/٦ ١/٨ ١/١٠

ويمكن حذف الصوت الاول والاخير من كل منها ، وتغيير ترتيب الاصوات الى غير ذلك مما سبق بيانه . وقس على ما ذكرنا امثلة التسلسل الثلاثي ، فبموجب هذه الانظمة يتضح ان اتفاقا مؤلفا من اصوات ١/١ ٥/٣٢ ٢/٥ مثلا ، فاسد لانه لا يتمشى على نظام ، كما ان الاتفاق المؤلف من اصوات

١/١ ١/٥ ١/٦ ١/٩ فاسد ايضا ، ولو ان نسبه شريفة . وقد تتفق اصوات نسبها معقدة فيما اذا تمشت على نظام ، فتتفق مثلا اصوات ٥/٦٤ ٥/٣٢ ٥/١٦ ٥/٨ من الوتر ، كما تتفق اصوات ٢/١٧ ٤/١٧ ٨/١٧ وقس على ذلك . ولئن وصفنا اتفاقاً ما بالفساد فذلك لا يعني ان استعماله غير جائز ، فقد يستعان به في التعبير عن التشويش والاضطراب كما سبق البيان ، ولكن موسيقى كهذه لا تلامس الارواح ، مهما بالغ المؤلف في صناعتها والعازف في اخراجها ، وهذا هو السر في بؤس الموسيقى الافرنجية ، فهي بالرغم عن وفرة اتعاب مؤلفيها تبدو مشوشة مزعجة ، لانهم لم يجدوا في مادتها سوى اصوات معدلة واتفاقات محرفة عن النظام الصحيح .

وهناك قانون آخر لائتلاف الاصوات يسمونه « الاتفاق الكبير » ويُنظر في تاليفه الى كيفية تركيب النغم ، فيتكون الاتفاق من القرار والجواب ومنتصف البعد بالخمس او بالاربع ومن نهايته في الشكلين الاولين ، او من القرار والجواب واول الجناحين او الطنيني الفاصل في الاشكال الثلاثة الاخيرة ، ذلك لأن الانغام حسب النظرية العربية تتركب على خمسة اشكال اليك بيانها ، باعتبار ان القرار مهما كان = (٠) والجواب = ١٢٠٠ ذرة :

١) بعد بالخمس وبعد بالاربع ، واتفاقه الكبير (٠ ٣٨٦ ٧٠٢ ١٢٠٠)
(٠ ٣١٦ ٧٠٢ ١٢٠٠)

٢) « بالاربع وبعد بالخمس ، « «
(٠ ٢٦٧ ٤٩٨ ١٢٠٠)
(٠ ٢٣١ ٤٩٨ ١٢٠٠)
(٠ ٤٩٨ ٨٨٤ ١٢٠٠)
(٠ ٤٩٨ ٨١٤ ١٢٠٠)

٣) جناحان يتوسط الفاصل الطنيني بينهما « « (٠ ٤٩٨ ٧٠٢ ١٢٠٠)
٤) « يتقدم « « عليهما « « (٠ ٢٠٤ ٧٠٢ ١٢٠٠)
٥) « يتاخر « « عنهما « « (٠ ٤٩٨ ٩٩٦ ١٢٠٠)

الاصوات المسبكة

كما ان سبك المعادن يطلق على اذابتها معا وافراغها في قالب ، وبهذا تمتزج ببعضها فيتولد نوع جديد ، هكذا ايضا سبك الاصوات ، فانها اذا مزجت ببعضها حسب نظام ائتلاف الاصوات والابعاد الملائمة ، يتولد من امتزاجها اصوات متنوعة غريبة من شأنها ان تمثل لنا كل ما يمكن تمثيله بالموسيقي ، فالسبكية اذن عبارة عن المزج والتركيب ، والاصوات المسبوكة هي تلك التي تمتزج بمصاحبة بعضها ، فنسمعها في آن واحد كالاتفاقات ، ولكن على نسب مختلفة من الشدة والاستمرار ، فتتباين الشدة باختلاف درجة القوة المبذولة لاخراج الاصوات من قرع او زخم او نفخ ، وبطول او قصر المـــدة الزمنية التي تلبث فيها . ولاجل ايضاح هذه النظرية يحسن بنا ان نفسرها بمزج الالوان ، فلنأخذ درهما من اللون الازرق ودرهما من الاخضر وآخر من الابيض ، ولنمزجها معا فنحصل على لون جديد يختلف عن كل واحد من الالوان المذكورة ، وواضح اننا اذا مزجنا درهمين من الازرق بدلا عن واحد فاننا نحصل على لون يختلف عن المزيج الاول ، وكذلك اذا مزجنا درهمين من الابيض مع درهم من الازرق وآخر من الاخضر ، فان لون مزيجها يختلف ايضا ، وقس عليه كلما تنوعت الالوان وتباينت الكميات ، فالعبرة اذن في مزج الالوان ليست بتعدد انواعها فحسب ، بل بكمياتها وقوتها ايضا ، وهذه القاعدة تنطبق تماما على الاتفاقات الصوتية ، لان العبرة فيها ليست باختلاف الاصوات التي يتألف منها كل اتفاق فحسب ، بل بمقدار مدة كل صوت وشدة وقعه عند العزف ، وهكذا يختلف مسموع اي اتفاق يُعزف دفعة واحدة ، بسبب ما نسميه شدة الصوت اي قوة مسموعه بالنسبة الى مصاحبيه . وكما ان مسموع اتفاق مؤلف من (دو صول دو) مثلا ، يختلف عن اتفاق مؤلف من (دو مي صول) او من (دو مي صول دو) نظرا لاختلاف عدد الاصوات او نوعها ، فكذلك ايضا يختلف مسموع اتفاق مؤلف من (دو مي صول) فيما اذا عزفنا دو بقوة ، ومي بخفة ، و صول بين بين ، وقس على ذلك ؛ فمسموع اتفاق

(دو مي صول) المعزوف بقوة واحدة ، يختلف عن مسموع الاتفاق ذاته ، فيما اذا انفرد عازف واحد بصوت دو ، وآخر بصوت مي ، وآخر بصوت صول ، ثم عزف الثلاثة هذه الاصوات في وقت واحد ، ولكن على درجات مختلفة من الشدة والاستمرار كما تقدم البيان .

فالاتفاق الذي يعزف على درجة واحدة من الشدة والاستمرار يمثل فن الاصطحاب مهما تنوعت وتعددت اصواته ، اما الذي يعزف على درجات متفاوتة في آن واحد فيمثل فن العرب القديم اي سبك الاصوات ، وهو فن اكثر دقة واتساعا من فن الاصطحاب ، لان هذا ينحصر في تأليف الاصوات وتوفيقها حتى تأتي لطيفة على الحاسة السمعية ، بالاستناد على النسبة والعدد والمدة الزمنية ، اما سبك الاصوات فلا يكتفي بهذا فقط ، بل يتعداه الى تقرير عزف اصوات الاتفاقات المتنوعة على درجات مختلفة من الشدة والاستمرار ، كما هو الحال في مزيج مركب من عدة الوان متفاوتة الكمية والتأثير ؛ فشدة اظهار صوت ما ، في احد الاتفاقات ، تشبه زيادة كمية لون في مزيج ما ، فالى هذا الهدف الهام يحسن ان ينصرف جهد الباحثين ، لان تطبيق سبك الاصوات عمل على جانب عظيم من التفنن والدقة ، فيحتاج الى تدريب طويل ومران كثير ، ولعل في هذا العناء ما يبرر العطايا الجزيلة التي كان ملوك العرب ينفحون بها الموسيقيين ، فان تلك الهبات الطائلة لم تكن ، على الارجح ، سوى مكافآت عادلة عن اتعاب فن مزج الاصوات ، ويُروى ان ابرهيم الموصلي كان يدير في بغداد جوقة من القيان يربو عددها على الاربعين ، كل واحدة منهن تغني صوتا يختلف افراديا ويأتلف اجماعيا ، وقد شرحنا الآن هذا العمل بما فيه الكفاية .

وقـد اجمع الناس في عصرنا على ان كثرة الاصطحابات في الموسيقى الافرنجية ، تنفخ فيها غنى وقوة حتى تبدو ، بالرغم عن جمود اصواتها في السلم وفقرها بالانغام ، مشرقة فتانة باتفاقاتها ، التي تمكن المؤلفين من اكثار الانتاج وتنويع نواحيه ؛ بينما تبدو موسيقى الشرق هزيلة محدودة ، رغما عن مرونة سلمها وتعدد انغامها وعذوبة الحانها ، وما ذلك الا لعدم استعمال الاتفاقات الصوتية على مقياس واسع .

فلنتساءل ماذا يكون من امر موسيقانا فيما لو ساعدت حكومات الشرق على احياء فن مزج الاصوات ؟ فبذلت امؤلفين ما يقوم باودهم ويضمن معيشتهم ، كي يتفرغوا لانهاض هذا الفن من كبوته ، واحياء غراسه بعد ذبولها ، عندئذ لا نكلفهم ان يسمعونا الاصطحابات مثلما نلقاها اليوم في موسيقى الافرنج ، بل نطالبهم بان يسمعونا سبك الاصوات حسب الزخرف القديم ، فحياة الامم بالفن ولو زال اربابه من الوجود ، ولعل بني مصر اجدر الناطقين بالضاد ، للقيام بهذه المهمة .

ولرب سائل يقول ، كيف كان العرب يستعملون الاصطحاب ومزج الاصوات ، مع انهم لم يكونوا يعرفون البيان ، الذي مكن الناس من التقدم في فن الهارموني بهذه الايام ؟ فالجواب يتلخص بان لا لزوم للبيان عند تطبيق سبك الاصوات ، اذ لا يمكن اجراء المزج الا على الآلات الوترية والنفخية وما جرى مجراها ، حتى تخرج الاصوات المؤتلفة على درجات متفاوتة من الشدة والاستمرار الزمني ؛ فاذا فرضنا مثلا ان اضعف صوت يمكن سماعه يساوي ثقل الزخمة التي سببته أوقية واحدة ، وان اشد صوت يحتمل سماعه يساوي ثقل زخمته عشر اواق ، فان درجات الثقل بين الواحد والعشرة تختلف ، فتتنوع شدة مسموع كل صوت ، وباختلافها في اصوات اي اتفاق يختلف مسموعه ، كما يختلف كل مزيج من الالوان . فاذا الفنا جوقة من عدد كبير من الآلات ، وكان يبلغ في القديم الخمسين احيانا ، فليس ايسر من تخصيص بعض العيدان والطنابير والنايات والمزامير لاجراء اعمال مزج الاصوات ، فيعطى لكل عازف دور خاص به من اللحن كما فعل القدماء ، وهذا اساس علم التوزيع الموسيقي المعروف في الغرب حاليا ، ثم يؤدي العازف كل صوت من دوره بقوة معينة لديه ، فيتيسر سماع لحن حوى شيئاً من الاصوات السبيكة ، بينما لا يتيسر القيام بهذا العمل الفني لآلة بمفردها كبيان او ارغن .

ولسنا بعد هذا الشرح بحاجة الى الاشادة بمزايا فن مزج الاصوات واتساعه ، واهمية النتائج التي يمكن الحصول عليها بممارسته ، فنحن نعتقد ان هذا المزج وحده هو الذي يمكننا من سماع اي صوت يعجز فن الاصطحاب عن أدائه ، وليس السر في المحاكاة والتقليد ، بل في اخراج الاصوات بدقة

متناهية ، فليست اصوات الطيور والحيوانات على تعددها ، ولا اصوات الطبيعة من هزيم الرعود وهـــديو الامواج وحفيف الاغصان ، الى خرير السواقي وطقطقة الحصى وطنين الهوام ، سوى حلقات من سلسلة الاصوات العامة ، واذا عجز فن الاصطحاب عن اخراجها لان الاتفاقات فيه تعزف بقوة واحدة ، فان فن مزج الاصوات لن يعجز عن اداثها بالدقة التامة ، كما ان المصور لا يعجز عن الحصول على اي لون كان ، فيما اذا الّفه من عدة الوان على كميات متفاوتة .

والآن بعدما عرفنا الفارق بين الاصطحاب ومزج الاصوات ، نبين ما كان عليه هذا الفن من الرقي عند العرب ، فنذكر ما كانوا يستعملونه من انواع الاتفاقات ، ونسمي كل نوع باسمه الموضوع منذ مئات السنين ، مع ما يقابله الآن بالاسماء الافرنجية او بالذرات الصوتية ، ليقتنع كل من له بالحقائق مرام .

الاصطحاب عند الاقدمين

زعم القدماء ان العناصر اربعة ، التراب والنار والماء والهواء ، وان الاخلاط اربعة السوداء والبلغم والدم والصفراء ، فكل ما على الارض ناشىء من امتزاج العناصر ، وكل ما في الانسان مركب من الاخلاط ، وعلى ذلك نسبوا اوتار العود الاربعة الى العناصر والاخلاط على المنوال الآتي :

وتر البم الى التراب والسوداء ، في البرودة واليبوسة = (لا = عشيران)
« المثلث « المـــاء والبلغم ، « « والرطوبة = (ره = دوكاه)
« المثنى « الهـواء والدم ، « الحرارة « = (صول = نوى)
« الزير « النار والصفراء ، « « واليبوسة = (دو = كردان)

فلما جاء الفارابي واضاف على العود وتراً خامساً دعاه الحاد (جواب جهاركاه) لم يجد بين العناصر والاخلاط ما ينسبه اليه ! ولعله لم يكن يعتقد بهذه الأوهام التي بعثت فكرة مزج الاصوات ؟ وقد علمنا ان فن الاصطحاب

عبارة عن اتفاق صوتين او اكثر ، بحيث تسمعها الاذن في وقت واحد وبشدة واحدة ؛ والاصوات المتصاحبة متعددة الاشكال حتى يصعب حصرها ، وعلى المؤلف ان يختار او يركب منها ما يلائم ذوقه او روح قطعته الموسيقية ، مستنداً على نظام ما . وقد كان القدماء يحصلون على الاصطحابات بالضرب على وترين او اكثر من الآلة بزخمة واحدة كأنهم يعزفون على وتر واحد ، او باستعمال عدة آلات كل منها تعزف دوراً خاصا بها ، وهذا الاسلوب يغلب اتباعه في سبك الاصوات ؛ فالحصول على الاتفاقات الصوتية بالنقر على وترين او اكثر بزخمة واحدة ، يتم بطريقتين ، الاولى منهما طريقة الشد المعهود ، اي تسوية اوتار الآلة حسب النظام المألوف ، بايجاد البعد ذي الاربع بين كل وتر وآخر . اما الثانية فهي طريقة الشد غير المعهود ، اي تسوية اصوات اوتار الآلة على غير النظام المألوف ، وهي تقسم الى قسمين اولهما الشد المنتظم غير المعهود ، والثاني الشد غير المنتظم ، ويعرف ايضاً بالشد الاختياري ؛ ذلك لان العازف يستطيع بواسطته ان يسوّي آلته على اي شكل كان ، بحيث يؤدي كل وتر من اوتارها صوتا من الاتفاق المطلوب .

فالقسم الاول اي الشد المنتظم غير المعهود ، هو تسوية الآلة حسب النظام المعهود ، ولكن توضع عليها اوتار رفيعة حتى تعلو اصواتها عن الطبقة الاساسية بمقدار صوت واحد او اكثر ، وقد يتأتى ذلك بتسوية الأوتار العادية حسب الشد المعهود ، ثم يربط ملمس الآلة بسوار او بملزمة ، فتحبس الاوتار كلها معا بعفاقة خاصة ، ينقلها العازف بين كل دستان وآخر ، فتعلو اصواتها دفعة واحدة على نسبة البعد المعفوق .

اما القسم الثاني ، اي الشد الاختياري غير المعهود فيتم بوضع اوتار مختلفة مكان المثلث والمثنى والزير ، ثم يُشد كل منها بحيث يعطي صوتا من اصوات الاتفاق المطلوب ، فبالضرب على الاوتار الاربعة ، او على ثلاثة او اثنين منهـــا ، بزخمة واحدة ، يسمع صوت الاتفاق الذي يتطلبه العازف . وبواسطة العفاقة التي مر ذكرها يتمكن العازف من تصوير الاتفاق كله ، على اي بعد صوتي يريده ، وقد كانت الآلات المخصصة للاصطحاب ، المشدودة

اوتارها على الاسلوب غير المعهود ، تستعمل في الجوقة كآلات ايقاعية ، فيقوم عزف الاتفاق طبق نقرات الميزان ، مقام الدف او الطبلة وغيرها من آلات الايقاع ، ويدعى هذا العمل بالاصطحاب الايقاعي . وهاك بياناً بأشهر الاتفاقات التي كان القدماء يحصلون عليها بطرائقهم المذكورة .

اولا - بطريقة الشد المعهود ، يمكن الحصول على الاتفاقات الآتية :

آ -) الاتفاق ذو الاربع ، وهو مصاحبة كل وتر مع ما يليه فلنا مثلا :

١ - البم مع المثلث = لا + ره = (ا + ح) = عشيران + دوكاه .

٢ - المثلث مع المثنى = ره + صول = (ح + يه) = دوكاه + نوى .

٣ - المثلث مع الزير = صول + دو = (يه + كب) = نوى + كردان .

ب -) الاتفاق ذو الخمس وهو مصاحبة كل وتر مع ما يليه محبوسا عند دستان السبابة ، فلنا مثلا :

٤ - البم مع سبابة المثلث ، = لا + مي = (ا + يا) = عشيران + نم بوسلك .

٥ - المثلث مع سبابة المثنى = ره + لا = (ح + يح) = دوكاه + حسيني .

٦ - المثنى مع سبابة الزير = صول + ره = (يه + كه) = نوى + محير .

وقس على ذلك كل اتفاق بين صوتين ، يمكن ان تحصل عليه من آلتك ، فيما اذا كان بينهما بعد بالاربع او بالخمس . هذا بصرف النظر عن الاتفاق ذي الكل ، وهو مصاحبة كل وتر من أوتار الآلة مع ما يليه محبوسا عند ثلثه : كالبم مع حبس ثلث المثلث = لا + لا = (ا + يح) = عشيران + حسيني ، او كالمثلث مع ثلث المثنى = ره + ره = (ح + كه) = دوكاه + محير ، او كالمثنى مع ثلث الزير = صول + صول = (يه + لب) = نوى + ج نوى .

ثانياً - بطريقة الشد المنتظم غير المعهود ، نحصل على كل الاتفاقات التي يمكن الحصول عليها بطريقة الشد المعهود ، ولكن جميع اصواتها تكون اعلى من الطبقة الاساسية ، لاننا اذا رفعنا صوت كل وتر من اوتار الآلة بمقدار بعد طنيني مثلا ، او ربطنا كل الاوتار بالملزمة عند دستان السبابة ، فان الاتفاق بالاربع بين وتري البم والمثلث يمسي هكذا :

سي + مي = نم كوشت + نم بوسلك = ج + يا

والاتفاق بالخمس بين المثلث والمثنى مثلا يمسي هكذا :

مي + سي = نم بوسلك + نم ماهور = يا + كا

والشد المنتظم غير المعهود ستة انواع ، لان اصوات اتفاقاته يمكن ان تعلو ، عن الطبقة الاساسية المفروضة ، على النسب الآتية :

١) شد البقايا ، وفيه تعلو الاوتار عن طبقة الشد المعهود بمقدار بقية (١/٢١ الخ .)
٢) » المجنبات » » » » » » » (١/١٦ او ١/١٠) .
٣) » الطنينيات » » » » » » » (١/٩ = ٢٠٤ ذرة)
٤) » الفرسيات » » » » » » » (٥/٣٢ او ١/٦) .
٥) » الزلزليات » » » » » » » (١/٥ = ٣٨٦ ذرة)
٦) » البنصريات » » » » » » » (٢/٩ = ٤٣٥ ذرة)

ويمكن الحصول على هذه الانواع فيما اذا ظلت الأوتار على حالة الشد المعهود ، وربطت بالسوار او بالملزمة عند الدساتين الآتية :

١) ـ عند دستان الزائد ب ٢) ـ عند دستان المجنب (ج او *ج)
٣) ـ عند دستان السبابة د ٤) ـ عند دستان الوسطى القديمة (ه) او (ه .)
٥) ـ عند دستان زلزل اي (و) ٦) ـ عند دستان البنصر اي (ز .)

وقس على المثلين السابقين ، كل اتفاق بين صوتين يمكن ان تحصل عليه من آلتك ، فيما اذا كان بينهما بعد بالاربع او بالخمس ، وبما ان عدد هذه الاتفاقات ، بطريقة الشد المنتظم غير المعهود ، يبلغ ٣٦ او يزيد ، فقد اهملنا سردها حبا بالاختصار ، معتمدين على ألمعية القارىء ، الذي يستطيع استخراجها بسهولة استنادا على ما اسلفناه من الشرح والتفصيل ، ويدعى هذا العمل « تصوير الاتفاقات » .

ثالثا ـ بطريقة الشد الاختياري غير المعهود ، وهو اكثر هذه الطرائق اهمية وكمالا ، يمكننا ان نحصل على اي اتفاق صوتي شئناه ، ويضيق بنا المجال اذا اردنا تعداد ما يمكن الحصول عليه من الاتفاقات بهذه الطريقة المثلى ، لا سيما اذا تصاحبت مع الطريقة الثانية التي بها تتصور الاتفاقات

على ست درجات ، عند كل دستان من الدساتين . ولكننا لن نمر بهذه الطريقة الخطيرة دون ان نتكلم عنها باختصار ، ولذلك نقسم اتفاقات الشد الاختياري ، اي غير المعهود ، الى ثلاثة اقسام :

آ - القسم الاول هو المؤلف من ثلاثة اوتار متتالية مسواة على نسب شريفة
ب - القسم الثاني « اربعة « « «
ج - القسم الثالث « خمسة « « «

(القسم الاول) - ان الاتفاقات المؤلفة من ثلاثة اصوات تصدر بتسوية اوتار البم والمثلث والمثنى ، او بتسوية المثلث والمثنى والزير ، او بتسوية المثنى والزير والحاد ، فاذا عزفنا كل ثلاثة اوتار معا ، نحصل على اتفاق مؤلف من ثلاثة اصوات ، ويمكن ان نسوي كل ثلاثة اوتار على النسب الآتية ، فيعطي كل شكل منها اتفاقا خاصا ، ذراته كما يلي :

		الأغلظ	المتوسط	الأحد
١) - على نسبة قرار ١/٣ ١/٤	يكون الوتر	٠	٧٠٢	١٢٠٠
٢) - « « « ١/٤ ١/٣	« «	٠	٤٩٨	١٢٠٠
٣) - « « « ١/٥ ١/٦	« «	٠	٣٨٤	٧٠٢
٤) - « « « ١/٦ ١/٥	« «	٠	٣١٨	٧٠٢
٥) - « « « ١/٧ ١/٨	« «	٠	٢٧٠	٤٩٨
٦) - « « « ١/٨ ١/٧	« «	٠	٢٢٨	٤٩٨
٧) - « « « ١/٩ ١/١٠	« «	٠	٢٠٤	٣٨٤
٨) - « « « ١/١٠ ١/٩	« «	٠	١٨٠	٣٨٤

فاذا فرضنا ان الوتر الغليظ يعطي صوت دو ١ ، فالمتوسط على ٧٠٢ = صول ١ ، فتكون ٤٩٨ = فا ١ ، و ٣٨٤ = مي طبيعي ١ ، وهلم جرا ، ويكون الوتر الحاد على ١٢٠٠ = دو ٢ ، وعلى ٧٠٢ = صول ١ وهلم جرا ، اما اذا كان الوتر الاغلظ يعطي صوت فا ١ مثلا ، فان ٧٠٢ = دو ٢ ، و ١٢٠٠ = فا ٢ وقس عليه .

(القسم الثاني) - اما الاتفاقات المؤلفة من اربعة اصوات ، فتصدر بتسوية اربعة اوتار من الآلة ، كالبم والمثلث والمثنى والزير مثلا ، على احد الاشكال الآتي بيانها وهي :

شكل ١) يكون بين البم والزير بعد بالاربع = ٤٩٨ درة = ا ـ ح
» ٢) » » » » بالخمس = ٧٠٢ » = ا ـ يا
» ٣) » » » » بالكل = ١٢٠٠ » = ا ـ يح
» ٤) » » » » بالكل وبالربع = ١٦٩٨ » = ا ـ كه
» ٥) » » » » بالكل وبالخمس = ١٩٠٢ » = ا ـ كح

ولقد كان **الاول** من هذه الاشكال كثير الاستعمال عند العرب ، وكانوا يؤلفون منه ستة اتفاقات (اصطحابات) يسمونها المواجب او الاصابع ، وهذه اسماؤها : الاول الاصبع المطلق ، الثاني المرجوم ، الثالث المسرج ، الرابع المعلق ، الخامس المحمول ، السادس المجنب .

واليك بيان اصوات كل من هذه الاصابع اي الاتفاقات بالذرات ، ويمكن تبديل هذه التسوية حسب اية نسبة تأليفية كانت :

الاصابع	النسب				البم	المثلث	المثنى	الزير		النوطة
١)	١/١٦	١/٩	١/١٠	=	٠	١١٤	٣١٨	٤٩٨	=	ا ب. ه. ح
٢)	١/١٠	١/٢١	١/٨	=	٠	١٨٠	٢٧٠	٤٩٨	=	ا ج ه. ح
٣)	١/١٠	١/٩	١/١٦	=	٠	١٨٠	٣٨٤	٤٩٨	=	ا ج و ح
٤)	١/٩	١/١٦	١/١٠	=	٠	٢٠٤	٣١٨	٤٩٨	=	ا د ه. ح
٥)	١/٩	١/١٠	١/١٦	=	٠	٢٠٤	٣٨٤	٤٩٨	=	ا د و ح
٦)	١/٩	١/٨	١/٢٨	=	٠	٢٠٤	٤٣٢	٤٩٨	=	ا د ز. ح

وهكذا يتمكن القارىء من معرفة اصوات هذه الاتفاقات استناداً على ما مر به ، ولزيادة الايضاح نأخذ الاصبع الخامس مثلاً فلنا :

	د	و	ح
اذا كان ا = دو فان بقية الدرجات	ره	مي طبيعي	فا
» » ا = ره » » »	مي	فا دييز	صول
» » ا = فا » » »	صول	لا طبيعي	سي
» » ا = لا » » »	سي	دو دييز	ره

وهذا كله لايخفى على المدقق ، فلا حاجة بعد الآن لتكرار مايشبه هذه الامثلة .

اما **الشكل الثاني** : وهو ما يُجعل فيه البم والزير على مسافة بعد بالخمس ، فهو قليل الاستعمال ، الا اذا حوى النغم ، الذي صيغ عليه اللحن ، نسب هذا الاتفاق ، الذي يتألف هكذا :

البم المثلث المثنى الزير

ا) على نسب ١/٧ ١/٨ ١/٩ يكون ٠ ٢٧٠ ٤٩٨ ٧٠٢ ويمكن تغييرها ٦ صور
ب) « « ١/٦ ١/١٠ ١/٩ « ٠ ٣١٨ ٤٩٨ ٧٠٢ « « «

اما **الشكل الثالث** ، وهو ما يجعل فيه البم والزير على مسافة بعد بالكل فكثير الاستعمال واليك امثلة منه ، ويمكن تغيير ترتيب كل من هذه النسب على ٦ صور . (ما عدا ب)

					البم	المثلث	المثنى	الزير
ا) على نسب	١/٥	١/٦	١/٤	يكون	٠	٣٨٤	٧٠٢	١٢٠٠
ب) «	«	١/٤	١/٩	١/٤ «	٠	٤٩٨	٧٠٢	١٢٠٠
ج) «	«	١/٧	١/٨	١/٣ «	٠	٢٧٠	٤٩٨	١٢٠٠
د) «	«	١/٣	١/٦	١/١٠ «	٠	٧٠٢	١٠٢٠	١٢٠٠

اما **الشكل الرابع** ، وهو ما يجعل فيه البم والزير على مسافة بعد بالكل وبالأربع اي ١٦٩٨ ذرة ، فاليك اتفاقاته :

البم المثلث المثنى الزير

ا) على نسب ١/٣ ١/٤ ١/٤ يكون ٠ ٧٠٢ ١٢٠٠ ١٦٩٨ = دو صول دو فا
ب) « « ١/٤ ١/٣ ١/٤ « ٠ ٤٩٨ ١٢٠٠ ١٦٩٨ = صول دو صول دو
ج) « « ١/٤ ١/٤ ١/٣ « ٠ ٤٩٨ ٩٩٦ ١٦٩٨ = ره صول دو صول

اما **الشكل الخامس** وهو ما يجعل فيه البم والزير على مسافة بعد بالكل وبالخمس ، اي على ١٩٠٢ ذرة ، فاليك اتفاقاته :

البم المثلث المثنى الزير

ا) على نسب ١/٣ ١/٤ ١/٣ يكون ٠ ٧٠٢ ١٢٠٠ ١٩٠٢ دو صول دو صول
ب) « « ١/٤ ١/٣ ١/٣ « ٠ ٤٩٨ ١٢٠٠ ١٩٠٢ صول دو صول ره
ج) « « ١/٣ ١/٣ ١/٤ « ٠ ٧٠٢ ١٤٠٤ ١٩٠٢ دو صول ره صول

(القسم الثالث) - اما الاتفاقات المؤلفة من خمسة اصوات ، اي باضافة الوتر الحاد علاوة على الاوتار الاربعة المعهودة ، فتسمع بتسوية الآلة على احد **الاشكال** الآتية ، وبعضها قليل الاستعمال :

١) ان يكون بين البم والحاد بعد بالكل اي ١٢٠٠ ذرة = ا - يح
٢) » » » » » » ثلاثة ابعاد بالاربع » ١٤٩٤ » = ا - كب
٣) » » » » » » بعد بالكل وبعد اوسط ١٥٨٤ » = ا - كج
٤) » » » » » » » » » » بالاربع ١٦٩٨ » = ا - كه
٥) » » » » » » » » » » بالخمس ١٩٠٢ » = ا - كح
٦) » » » » » » بعدان بالكل اي ٢٤٠٠ » = ا - له

وكل واحد من هذه الاشكال يشتمل على صور مختلفة النسب كما دلتنا نظرية الابعاد المتقابلة ، وهذه اشهر تلك الصور ، ويتغير ترتيب النسب فيولد اشكالاً تتراوح بين ٦ - ٢٤ مثلا :

	النسب					البم	المثلث	المثنى	الزير	الحاد
يأتي شكل (١) على نسب	١/٥	١/٦	١/٧	١/٨	اي	٠	٣٨٤	٧٠٢	٩٧٢	١٢٠٠
» » » »	١/٤	١/٩	١/١٠	١/٦	»	٠	٤٩٨	٧٠٢	٨٨٢	١٢٠٠
» » (٢) » »	١/٧	١/٨	١/٤	١/٤	»	٠	٢٧٠	٤٩٨	٩٩٦	١٤٩٤
» » » » »	١/٤	١/٧	١/٨	١/٤	»	٠	٤٩٨	٧٦٨	٩٩٦	١٤٩٤
» » (٣) » »	١/٥	١/٦	١/٤	١/٥	»	٠	٣٨٤	٧٠٢	١٢٠٠	١٥٨٤
» » (٤) » »	١/٥	١/٦	١/٤	١/٤	»	٠	٣٨٤	٧٠٢	١٢٠٠	١٦٩٨
» » » » »	١/٧	١/٨	١/٣	١/٤	»	٠	٢٧٠	٤٩٨	١٢٠٠	١٦٩٨
» » (٥) » »	١/٥	١/٦	١/٤	١/٣	»	٠	٣٨٤	٧٠٢	١٢٠٠	١٩٠٢
» » » » »	١/٤	١/٩	١/٤	١/٣	»	٠	٤٩٨	٧٠٢	١٢٠٠	١٩٠٢
» » (٦) » »	١/٣	١/٤	١/٣	١/٤	»	٠	٧٠٢	١٢٠٠	١٩٠٢	٢٤٠٠
» » » » »	١/٥	١/٦	١/٤	١/٢	»	٠	٣٨٤	٧٠٢	١٢٠٠	٢٤٠٠
» » » » »	١/٧	١/٨	١/٣	١/٢	»	٠	٢٧٠	٤٩٨	١٢٠٠	٢٤٠٠

ويستطيع المؤلف ان يحصل على اشكال متعددة من هذه الاتفاقات اذا تابع السير حسب اتجاه الابعاد المتقابلة ، ويزداد عـــدد تلك الاشكال

باستمرار ، لا سيما اذا غيرنا ترتيب نسبها ثم صورنا كل اتفاق على درجات السلم كما رأينا في طريقة الشد المنتظم غير المعهود ؛ ويمكن حذف القرار او الجواب من جميع الاتفاقات ، اذا وجدا معاً ، لدلالة احدهما على الآخر .

اما الحصول على الاتفاقات باستعمال عدة آلات بحيث تعزف كل منها جزءاً مخصصاً لهـا ، فهي طريقة واسعة لا يمكن حصر ما تولده من الاتفاقات ، لأن اصواتها تتعدد واشكالها تختلف ، وتركيبها متروك لرأي المؤلف وتفننه ، فهو الذي يوزع لكل آلة قسطها من تلك الاتفاقات .

ويغلب استعمال هذه الطريقة في اخراج الاصطحابات التي يراد عزفها وسبك اصواتها ، لان كل عازف اذ ذاك ، يستطيع ان يؤدي جزءاً من الاتفاق بشدة تختلف عن غيره ، فليست حالها اذن كحال الاتفاقات التي تسمع بزخمة واحدة .

وقد تقدم بيان كيفية مزج الاصوات في مطلع هذا البحث فعلى الراغبين في تطبيقها ان يمارسوا العمل بموجبها مثابرين على التمرن بصبر وطول اناة . فاذا اراد احد محاكاة صوت نقيق الضفادع او مواء السنانير مثلا ، فما عليه الا ان يؤلف اتفاقا بحيث يكون اظهر اصواته اي اشدها وقعا ، ذلك الذي يقارب الصوت المحاكى ، اما اصوات الاتفاق الباقية فتعزف على درجة او درجات اقل شدة ، فكأنها تبع سائر في ركاب سيد ، يصاحبه ويساعده على تحقيق مرامه ، ويتفانى في تعزيز شخصيته .

ونحن لا ندعي أن كل ما عرضناه من اشكال الاتفاقات كان مستعملا عند القدماء ، فالجزم بذلك غير مستطاع ، ولكن اسلوبهم في تحديدها يدل على معرفتهم اشكالها . كذلك لا ندعي ان كل هذه الاصطحابات ، على اختلاف ترتيب نسب اصواتها ، هي من النوع الذي تستلذه الاسماع ، فقد يبدو بعضها غريبا جداً ؛ ولكن الموسيقى كلها اصوات تجتمع على صور متعددة ، لا رابطة بينها سوى نسب عرفنا امرها ، فاذا تنافرت اصوات مؤلفة على نسبة ما ، مع اصوات غيرها ، فليس ذلك دليلا على تنافرهـا بحد ذاتها ، لان كل مجموعـة من الاصوات تتناسب مع غيرها اذا كانت ابعادها مؤتلفة ، ولعل الحكم بهذه القضية لا يصح الا بعد فحوص وتجارب متنوعة في المخابر الموسيقية ، فالى هذا العمل الفني الجليل نستلفت انظـار

العاملين ، فقد يصل الحال بفن البشر ، اذا اتسع فلكه حسبما رسمناه ، الى رتبة الموسيقى العلوية التي ترنمت بها الأجواق الملائكية تسبيحاً لرب العالمين: (المجد لله في العلاء وعلى الارض السلام وفي الناس المسرة) .

ولعل الذين يقفون على هذا المقال ، سيتولاهم شيء من العجب والدهش ، فيهتزون طربا اذا كانوا من عشاق الفن العربي ، ويتساءلون كيف طالع الكثيرون قبلنا المخطوطات القديمة فلم يستنتجوا شيئاً مما جئنا به ، بل كيف لم يروا فيها سوى الغاز ومعميات ؟ فالجواب ان النتيجة التي وصلنا اليها ليست سوى فتح روحي ، فما عليهم بعد ان يستوعبوا كتابنا الا ان يعودوا الى الآثار العربية ، فلا شك بانهم عاثرون على ما يؤيد اقوالنا ، فيمسي من الميسور فهم المخطوطات وحل الاصطلاحات الموسيقية المستعصية ، واصلاح الاغلاط الفاشية من جهل النساخ . اما اولئك الذين ينكرون على العرب مقدرتهم في هذا الفن ، ويجهرون بلا خجل انهم لم يجدوا ما يزكي مدائح المؤرخين بحق هذه الموسيقى الفذة ، فما عليهم الا ان يتدبروا هذا المقال دارسين ممحصين ، واذ ذاك يتضح لهم ان علم الاصطحاب (الهارموني) ليس سوى القسم الابتدائي من فن مزج الاصوات الذي كان سرا من اسرار الصناعة العربية ، طالما اهتزت له اعطاف الملوك فاجزلوا على المتفننين العطايا الوافرة ، ولا حاجة للقول انه باندثار تلك الدول ، زالت عادة الهبات التي كانت تشجع الموسيقيين على اعمالهم ، فتبعثرت اجواق الملوك ولم يعد بالامكان انجاز فن مزج الاصوات عمليا فزال ، وبقي اثر القسم الاول منه اي فن الاصطحاب ، الذي تكلم عنه كتاب الفتحية بعبارات موجزة منذ خمسة اجيال ، يوم لم تكن القارة الاميركية قد اكتشفت بعد . وعلى كر الايام في عهد الجمود ، نسي العرب اصطحاب الاصوات ايضا ، فلما استيقظوا في هذا العصر ظنوا انه من مخترعات الافرنج ، مع انه ليس سوى ناحية من الفن العربي كما تشهد المخطوطات الموسيقية .

الاتفاقات المعدلة

يقتضي سياق البحث ان نستعرض الاتفاقات المعدلة في الموسيقى الافرنجية فنبين تركيبها ونسب ابعادها ومقاديرها بالذرات ، لتتضح حقيقتها للناس بعد ما طبل لها الافرنج وزمروا وعظموا شأنها ، وضحوا لاجلها باعذب الانغام ؛ وليست هذه الاتفاقات سوى قسم صغير معدل ومحرف بالنسبة الى اتفاقات العرب ، ولا شك بان بحث الابعاد المتقابلة قد علل جميع تلك الاتفاقات ، واوضح نسبها بقاعدة نيرة مقنعة ، بينما لم يقدم الافرنج اي برهان يثبت وجاهة اتفاقاتهم ، التي لا يمكن تحليلها او حصرها بقاعدة قانونية ، وهكذا يتضح اننا لم نغالِ بادعائنا انها منقولة في الاصل عن اتفاقات عربية حرفها الافرنج وتلاعبوا بها مثلما فعلوا بدرجات السلم العربي ، ثم قلبوها اولا وثانيا ، واكثروا لها من الاسماء ، وحوطوها بالاصطلاحات وعوذوها بما يحجبها عن الافهام ، حتى اذا حاول المرء الالمـــام بها يشعر بتوتر الاعصاب .

وذهب بعضهم الى ان الافرنج اكثروا من الاتفاقات ، ليستروا بها فقر موسيقاهم من الوجهة اللحنية ، اما نحن فنرى ان كل ما حصلوا عليه في هذا الباب قليل يُرتب كما يلي :

يوجد في الموسيقى الافرنجية نغمان هما الكبير والصغير .

١) – فالكبير يشبه نغم الراست في الموسيقى الشرقية ، وهو يتألف هكذا :

بين القرار والدرجة الثانية	الثالثة	الرابعة	الخامسة	السادسة	السابعة	الثامنة
المسافة بالصوت ١	١	١/٢	١	١	١	١/٢

ويصورون هذا النغم (المقام) على درجات السلم الافرنجي وهي ١٢ نصف صوت ، فيتوهمون ان هناك ١٢ مقاماً (نغما) مختلفا . فالاتفاق التام الكبير ، في اي نغم كبير ، يتألف من الدرجات الاولى والثالثة والخامسة والثامنة من كل مقـــام ، فيكون بين قراره اي درجته الاساسية وما

يليها صوتان ، وبين هذه وما يليها صوت ونصف ، وبين هذه وجواب الأساس صوتان ونصف ، وبحذف الجواب لدلالة القرار عليه ، يمسي الاتفاق التام الكبير هكذا (دو مي صول) في مقام دو الكبير و (صول سي ره) في مقام صول الكبير وقس عليه ، وواضح ان هذا يشبه الاتفاق العربي الذي نسبه (١/٥ ١/٦ ١/٤) وذراته (٣٨٤ ٣١٨ ٤٩٨) ، بينما ذرات الاتفاق الافرنجي (٤٠٠ ٣٠٠ ٥٠٠) واذا كان الفرق بالذرات زهيداً بين صول و دو ، فانه كبير بين دو و مي وبين مي و صول ، فالمزيج الصوتي الناتج من اتفاق مشوه كهذا ، يشبه ماء النهر الكدر ، بينما يشبه الاتفاق العربي ماء الينبوع النقي ، وما على الافرنج الا ان يجربوا الشكلين ليتأكدوا من صدق كلامنا ، فهل تراهم يذعنون للحق ام يتشبثون بموقفهم كي لا تنهار موسيقاهم من اساسها ؟

ويقلب الافرنج هذا الاتفاق ، فتمسي الدرجة الثالثة من مقام دو الكبير اساساً له ، اي ان (دو مي صول دو) تمسي (مي صول دو مي) وتحذف مي الثانية لدلالة الاولى عليها فيبقى الاتفاق مي صول دو ، ومعنى ذلك تغيير ترتيب نسب الاتفاق العربي هكذا (١/٦ ١/٤ ١/٥) الوتر ،

فتكون المسافة الصوتية بين	مي - صول	صول - دو	دو - مي
عند العرب ذرة	٣١٨	٤٩٨	٣٨٤
وعند الافرنج «	٣٠٠	٥٠٠	٤٠٠

واذا قلبنا هذا الاتفاق الكبير مرة أخرى ، بحيث تمسي الدرجة الخامسة من مقام دو الكبير اساسا له ، نجد ان (دو مي صول دو) تمسي (صول دو مي صول) ويحذف صول الثانية لدلالة الاولى عليها يبقى الاتفاق (صول دو مي) اي بتغيير ترتيب النسب هكذا (١/٤ ١/٥ ١/٦) من الوتر ، فتكون

المسافة الصوتية بين :	صول - دو	دو - مي	مي - صول
عند العرب ذرة	٤٩٨	٣٨٤	٣١٨
وعند الافرنج «	٥٠٠	٤٠٠	٣٠٠

اما المقام الصغير، فيشبه مقام النهاوند الكبير، ويتألف هكذا :

بين القرار والدرجة الثانية ـ الثالثة ـ الرابعة ـ الخامسة ـ السادسة ـ السابعة ـ الثامنة
صوت ١ ١/٢ ١ ١ ١/٢ ١ ١/٢ ١/٢

والاتفاق التام الصغير يتألف من الدرجات الاولى والثالثة والخامسة والثامنة، وبعبارة أخرى يكون بين اساسه والدرجة التي تليه صوت ونصف، وبين هذه وما يليها صوتان، وبين هذه وجواب الاساس صوتان ونصف، وبحذف الجواب لدلالة القرار عليه، يبدو الاتفاق التام الصغير هكذا : (دو مي بيمول صول) في مقام دو الصغير، و (صول سي بيمول ره) في مقام صول الصغير وقس عليه . وواضح ان هذا الاتفاق يشبه الاتفاق العربي الذي نسبه هكذا : (١/٦ ١/٥ ١/٤) من الوتر اي ٣١٨ ٣٨٤ ٤٩٨ ذرة وعند الافرنج ٣٠٠ ٤٠٠ ٥٠٠، وبالقلب الاول حسبما عرفنا في المقام الكبير نحصل على الصورة الآتية :

الذرات بين	مي بيمول ـ صول	صول ـ دو	دو ـ مي بيمول
عند العرب	٣٨٤	٤٩٨	٣١٨
وعند الافرنج	٤٠٠	٥٠٠	٣٠٠

وهذا الاتفاق يقابل العربي الذي نسبه (١/٥ ١/٤ ١/٦) وبالقلب الثاني نحصل على الصورة الآتيـــة، التي نسبها في الاتفاقات العربيـة (١/٤ ١/٦ ١/٥) وهي :

بين	صول ـ دو	دو ـ مي بيمول	مي بيمول ـ صول
ذرة	٤٩٨	٣١٨	٣٨٤
بدلا عن	٥٠٠	٣٠٠	٤٠٠

وخلاصة ذلك كله، ان الاتفاقات التامة الكبيرة والصغيرة مع انقلاباتها يجمعها الاتفاق العربي ذو النسب (١/٤ ١/٥ ١/٦) التي تأتي على ٦ صور كما عرفنا سابقا، ويبقى فارق واحد هو ان صور هـــذا الاتفاق العربي يأتي مسموعها كاللون الضاحك الذي تجذل لرؤيته الانظار، اما الاتفاقات المعدلة فيأتي مسموعها كالالوان التي شابتها الشوائب، وعصفت بسنائها عاديات الزمن .

٣) — والافرنج يستعملون اتفاقا آخر يسمونه الخامي المنقّص ، وابعاده الصوتية هكذا : بين اساسه والدرجة التي تليه صوت ونصف ، وبين هذا وما يليه صوت ونصف ايضاً ، وبين هذا وجواب الاساس ثلاثة اصوات ، ومثاله (سي ره فا سي) ويقلبونه فيمسي (ره فا سي ره) ويقلبونه ايضا فيمسي (فا سي ره فا) ، ويحـــذف الجواب لدلالة القرار عليه ، وليس هذا التقليب سوى تغيير في ترتيب نسب الابعاد كما مر ، والسلم المعدل اهل لمثل هذا الاتفاق المنقص ، الذي لا يوجد له نظير بين الاتفاقات العربية .

وجميع هذه الاتفاقات تعرف عند الافرنج بالاتفاقات الملائمة او الرنانة ، اما الاتفاقات اللاملائمة او الحن ، فاليك بيانها مع انقلاباتها ، وما يشابهها من الاتفاقات العربية مع نسبها وذراتها :

١) — الاتفاق السباعي الثابت ، وابعاده الصوتية هكذا : بين اساسه وما يليه صوتان ، وبين هذا وما يليه صوت ونصف ، وبين هذا وما يليه صوت ونصف ، وبين هذا وجواب الاساس صوت واحد ، مثلا : (صول سي ره فا صول) ، وبحذف الجواب اي صول الثانية ، لدلالة الاولى عليها يمسي هذا الاتفاق (صول سي ره فا) اي (٤٠٠ ٣٠٠ ٣٠٠ ٢٠٠) ذرة ويقابله من الاتفاقات العربية ما نسب ابعاده (١/٥ ١/٦ ١/٧ ١٨) من الوتر ، فلنا :

المثل : صول سي ره فا = ١/٥ ١/٦ ١/٧ ١/٨ = ٣٨٤ ٣١٨ ٢٧٠ ٢٢٨ ذرة
وبالقلب الاول ، سي ره فا صول = ١/٦ ١/٧ ١/٨ ١/٥ = ٣١٨ ٢٧٠ ٢٢٨ ٣٨٤ «
« الثاني ، ره فا صول سي = ١/٧ ١/٨ ١/٥ ١/٦ = ٢٧٠ ٢٢٨ ٣٨٤ ٣١٨ «
« الثالث ، فا صول سي ره = ١/٨ ١/٥ ١/٦ ١/٧ = ٢٢٨ ٣٨٤ ٣١٨ ٢٧٠ «

والخلاصة ان البعد الاول في هذا الاتفاق الافرنجي يزيد على البعد الحقيقي في الاتفاق العربي المقابل بمقدار ١٦ ذرة ، والبعد الثاني ينقص ١٨ ذرة ، والثالث يزيد ٣٠ ذرة والرابع ينقص ٢٨ ذرة ، فلاجل هـــذه الفروقات الهائلة ، يعذر الافرنج اذا سموا اتفاقاً كهذا غير ملائم ، فليس تركيبه حسب زعمهم سوى ضرب من التعمل الذي لا يطاق .

٢) — اتفاق الحساس ، وابعاده الصوتية كالآتي : بين اساسه وما يليه ،

صوت ونصف ، وبين هذا وما يليه صوت ونصف ، وبين هذا وما يليه صوتان ، وبين هذا وجواب الاساس صوت واحد ، مثلا : (سي ره فا لا سي) وبحذف سي الثانية لدلالة الاولى عليها يبقى الاتفاق (سي ره فا لا) اي (٣٠٠ ٣٠٠ ٤٠٠ ٢٠٠ ذرة) ويقابله من الاتفاقات العربية ، ما نسب ابعاده (١/٦ ١/٧ ١/٥ ١/٨) فلنا :

المثل اعلاه ، سي ره فا لا = ١/٦ ١/٧ ١/٥ ١/٨ = ٣١٨ ٢٧٠ ٣٨٤ ٢٢٨ ذرة
وبالقلب الاول ره فا لا سي = ١/٧ ١/٥ ١/٨ ١/٦ = ٢٧٠ ٣٨٤ ٢٢٨ ٣١٨ «
« الثاني فا لا سي ره = ١/٥ ١/٨ ١/٦ ١/٧ = ٣٨٤ ٢٢٨ ٣١٨ ٢٧٠ «
« الثالث لا سي ره فا = ١/٨ ١/٦ ١/٧ ١/٥ = ٢٢٨ ٣١٨ ٢٧٠ ٣٨٤ «

ويصنف الافرنج هذا الاتفاق مع اللاملائم للاسباب التي اوردناها قبلا ، وقد يدخلون على بعض اشكاله ، كالقلب الاول والقلب الثالث مثلا ، اصلاحا او تبديلا لكي تقبلها الاسماع ، فنترك امر هذا التجبير للاطباء المختصين بالموسيقى الافرنجية ، فهم أحق منا وأولى بمعالجة هذه الاتفاقات المريضة ، لان الاتفاقات العربية المقابلة ليست بحاجة الى تبديل او اصلاح .

٣) - الاتفاق السباعي المنقّص ، وابعاده واحدة بين كل اصواته ، اي صوت ونصف بين كل درجة من القرار الى الجواب مثلا : (صول دييز سي ره فا صول دييز) وبحذف الجواب لدلالة القرار عليه يبقى الاتفاق (صول دييز سي ره فا) ومهما قلبته على ما مر بك تبقى ابعاده واحدة لا تتغير ، كل منها يساوي ٣٠٠ ذرة صوتية ، ولا يوجد لهذا الاتفاق شبيه بين الاتفاقات العربية لأنه بالحقيقة غير ملائم .

٤) - الاتفاق التساعي الكبير للثابت ، وابعاد اصواته هكذا : بين الاساس وما يليه صوتان ، وبين هذا وما يليه صوت ونصف ، وبين هذا وما يليه صوت ونصف ، وبين هذا وما يليه صوتان ، واجمال ذلك سبعة اصوات ، فنكون قد تجاوزنا جواب الاساس بمقدار صوت واحد ، مثلا (صول ١ الى لا ٢) = بعد تساعي بالغ ، ومثال الاتفاق منه (صول سي ره فا لا) اما اذا كان البعد بين الدرجة العليا وما دونها صوتا ونصفا فقط ، (مي ١ الى فا ٢) مثلا ، فذاك بعد تساعي منقّص ، واتفاقه (مي صول دييز

سي ره فا) ويدعى الاتفاق التساعي الصغير للثابت ، وقد ينقلب هذان الاتفاقان على اشكال نادرة الاستعمال ، والنتيجة ان البعد التساعي لا يُحافظ عليه في كل تلك الانقلابات ، ولا يوجد لاشكالها مرادف بين الاتفاقات العربية ، لان نسبها معقدة ترينا فروقات كثيرة بالذرات ، ولذلك كانت غير ملائمة .

وتعريف الاتفاق عند الافرنج لا يختلف عن تعريفه عند العرب ، فهو عدة اصوات تسمع مجتمعة في وقت واحد (Accord plaqué) او متتالية بصورة سريعة (Accord arpégé) ويعتبر الاتفاق عند الافرنج من النوع الملائم اذا كان مما تستلذه الاسماع ، والا فهو من اللاملائم .

ونظرا لتعديل اصوات الاتفاقات الافرنجية عن احكامها الطبيعية التي عرفناها من بحث الابعاد المتقابلة ، فان اكثر تلك الاتفاقات لا سيما ما تجاوزت اصواته الثلاثة عداً ، يسبب عدم ارتياح ، لذلك اضطر الافرنج الى معالجتها بالاصلاح والتبديل (Réparation & Résolution) فالاصلاح هو تهيئة الاذن لاستماع صوت شاذ في احد الاتفاقات اللاملائمة ، بان يرد الصوت ذاته بشكل مؤتلف في اتفاق ملائم قبله ، فتخف وطأة شذوذه ، امـــا التبديل وهـو بمعنى التغيير ، بل قل الترقيع ، فانه استبدال كل صوت يبدو شاذا ، في احد الاتفاقات المقلوبة ، بصوت آخر اعلى او اوطأ منه بدرجة واحدة ، ونحن نرى ان الاتفاقات عبارة عن ابعاد صوتية متناسبة فلا يجوز التلاعب بها بالزيادة والنقصان لئلا تتزلزل نسبها فتفقد شخصيتها ، والقول ان الاتفاق الشاذ قد استبدل بسواه ، اصح من القول انه باق ولكن بعض اصواته قد تبدلت ، ولكن اين المنطق واين القواعد ما دام الافرنج قد نسفوا نسب السلم من اساسها ، واتخذوا لموسيقاهم اصواتا لا تختلف بشيء عن الاحجار المنحوتة ، فكانها من البضائع التي تخرجها المصانع بالجملة للاستهلاك الرخيص . ولكي يستطيع القارىء ان يؤلف بقليل من الجهد اي اتفاق كان من الاتفاقات الافرنجية ، ويعلم ما يصيب الاصوات في الالحان ، من علامات التحويل ، نثبت هنا جدول الانغام الافرنجية الكبيرة والصغيرة مع علامات تحويلها ، فهناك مقام دو الكبير ويقابله مقام لا الصغير وجميع اصواتهما خلوٌ من علامات التحويل ، (دييز او بيمول)

التي يوجد عند المفتاح ، وهناك سبعة مقامات كبيرة يقابلها سبعة مقامات صغيرة يوجد فيها علامات تحويل بالدييز ، ومثلها بالبيمول ، وكل مقام منها يحمل عدداً من تلك العلامات حسب دلالة الرقم الذي امامه ، ابتداء من الاول ، وهذا بيان تلك الدييزات والبيمولات مع ارقامها بالترتيب :

	فا	دو	صول	ره	لا	مي	سي .	
دييز	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	دييز
بيمول	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١	بيمول

« المقامات التي علاماتها دييزات »		« المقامات التي علاماتها بيمولات »	
١) - صول الكبير ومثله	مي الصغير	١) - فا الكبير ومثله	ره الصغير
٢) - ره »	» سي »	٢) - سي بيمول »	» صول »
٣) - لا »	» فا دييز »	٣) - مي بيمول »	» دو »
٤) - مي »	» دو دييز »	٤) - لا بيمول »	» فا »
٥) - سي »	» صول دييز »	٥) - ره بيمول »	» سي بيمول »
٦) - فا دييز »	» ره دييز »	٦) - صول بيمول »	» مي بيمول »
٧) - دو دييز »	» لا دييز »	٧) - دو بيمول »	» لا بيمول »

فمقام لا الكبير ومثله فا دييز الصغير ورقمها (٣) يحوي كل منهما ثلاثة دييزات من الاول الى الثالث ، اي فا دييز دو دييز صول دييز ، لأن صول هي ثالث دييز في الترتيب . اما مقام ره بيمول الكبير ومثله سي بيمول الصغير ورقمها (٥) فيحمل كل منهما امام المفتاح خمسة بيمولات ، (سي مي لا ره صول) لان صول هي خامس بيمول في الترتيب المذكور . وهكذا يعرف كل نغم من قراره بالاستناد على ما يحويه من علامات التحويل .

ونختم هذا البحث بزعم افرنجي نحلله للناس ، لنثبت لهم فساد السلم المعدل واتفاقاته ، وصحة السلم العربي واتفاقاته ، واليك البيان : يزعم الافرنج ، ومن افواههم ندينهم ، ان الاتفاق التام الكبير يعطينا جميع درجات السلم الموسيقي ، فاي سلم يعنون يا ترى ، ان نتيجة تحليل زعمهم هذا لا تنطبق الا على السلم العربي ، لاننا اذا فرضنا نسب الاتفاق التام الكبير ٥/١ و ٦/١ ، او بالعكس ، فان النتائج تأتي كما يلي (انظر ص ٣٠٥) بفرض ان طول وتر درجة دو ١٨٠ سانتيمتر ، وانها كدرجة (أ) في السلم العربي :

جدول لتأليف الاتفاقات بحسب درجات السلّم العربي

[illegible]	١/٢١ ١٣/٢٥٦	١/٢٥ ١/١٦	١/١٢	١/١٠	١/٩	١/٨	١/٧	٥/٣٢	١/٦	١/٥	٢/٩	١/٤	٢/٧	١/٢	٢/٥	٣/٧	٤/٩	الجواب
أ	ب	ب.	ج:	ج	د	د.	ه.	ه	ه.	و	ز.	ح	ط	يا	يج	يه.	يه.	أَ
ب	ج	د	ه:	ه.	ه	ه.	و.	و	ز	ج.	ح.	ط	ي	يب	يه.	يو	يو.	بَ
ج	ه.	ه	و:	و.	و	ز	ح:	ج.	ح	ط.	ط.	ي	يب.	يج	يو.	يز.	أَ	جَ
د	ه	ه.	و.	و	ز	ز.	ج.	ح	ح.	ط	ط:	يا	يب	يد	يو	يز	أ.	دَ
ه	و	ز	ج:	ج.	ح	ح.	ط.	ط	ط.	ي	يا.	يب.	يج	يه	يز	بَ.	بَ	هَ
و	ج.	ح	ط:	ط.	ط	ط.	ي.	ي	يا	يب.	يب.	يج	يه.	يو	بَ.	جَ.	دَ	وَ
ز	ح	ح.	ط.	ط.	ي*	ط:	ي	يا	يا.	يب	يب:	يد	يه	يو.	بَ	جَ	دَ.	زَ
ح	ط	ط.	ي.	ي	يا	يا.	يب.	يب	يب.	يج	يد.	يه.	يو	أَ	جَ	هَ.	هَ.	حَ
ط	ي	يا	يب:	يب.	يب	يب.	يج.	يج	يد	يه.	يه.	يو.	يز	بَ	هَ.	وَ.	زَ	طَ
ي	يب.	يب	يج:	يج.	يج	يد	يه:	يه.	يه	يو	يو.	يز.	بَ.	جَ	وَ.	حَ:	حَ	يَ
يا	يب	يب.	يج.	يج	يد	يد.	يه.	يه	يه.	يو	يو:	أَ	بَ	دَ	وَ	جَ.	حَ.	يَا
يب	يج	يد	يه:	يه.	يه	يه.	يو.	يو	يو.	يز	أَ.	بَ	جَ	هَ	جَ.	طَ.	طَ.	يبَ
يج	يه.	يه	يو:	يو.	يو	يو.	يز.	يز	أَ	بَ.	بَ.	جَ	هَ.	وَ	طَ.	يَ.	يَا	يجَ
يد	يه	يه.	يو.	يو	يز*	يو:	يز	أَ	أَ.	بَ	بَ:	دَ	هَ	زَ	طَ	يَ	يَا.	يدَ
يه	يو	يو.	يز.	يز	أَ	أَ.	بَ.	بَ	بَ.	جَ	دَ.	هَ	وَ	حَ	يَ	يبَ.	يبَ.	يهَ
يو	يز	أَ	بَ:	بَ.	بَ	بَ.	جَ.	جَ	دَ	هَ.	هَ.	وَ	جَ.	طَ	يبَ.	يجَ.	يدَ	يوَ
يز	بَ.	بَ	جَ:	جَ.	جَ	دَ	هَ:	هَ.	هَ	وَ.	زَ	زَ*	طَ.	يَ	يجَ.	يهَ:	يهَ	يزَ
أ	بَ	بَ.	جَ.	جَ	دَ	دَ.	هَ.	هَ	هَ.	وَ	زَ.	حَ	طَ	يَا	يجَ.	يهَ.	يهَ.	أً

اولا - بفرض النسب ١/٥ ١/٦

١) - دو ١ مي ١ صول ١

١٨٠ ١٤٤ ١٢٠

٢) - صول ١ سي ١ ره ٢

١٢٠ ٩٦ ٨٠

٣) - ره ٢ فا دييز ٢ لا ٢

٨٠ ٦٤ ٥٣ ١/٣

ثانياً - بفرض النسب ١/٦ ١/٥

١) - دو ١ مي بيمول ١ صول ١

١٨٠ ١٥٠ ١٢٠

٢) - صول ١ سي بيمول ١ ره ٢

١٢٠ ١٠٠ ٨٠

٣) - ره ٢ فا ٢ لا ٢

٨٠ ٦٦ ٢/٣ ٥٣ ١/٣

فيكون السلم ونسبه على الفرض الاول :

دو ره مي فا دييز صول لا سي دو (باصطلاح الافرنج)
ا د و ط يا يد يو اً (باصطلاح العرب)
١٨٠ ١٦٠ ١٤٤ ١٢٨ ١٢٠ ١٠٦ ٢/٣ ٩٦ ٩٠ (بالطول المفروض)
١/٩ ١/١٠ ١/٩ ١/١٦ ١/٩ ١/١٠ ١/١٦ (بالنسب الموسيقية)

ويكون السلم ونسبه على الفرض الثاني :

دو ره مي بيمول فا صول لا سي بيمول دو (باصطلاح الافرنج)
أ د *و *ط يا يد *يو ا (باصطلاح العرب)
١٨٠ ١٦٠ ١٥٠ ١٣٣ ١/٣ ١٢٠ ١٠٦ ٢/٣ ١٠٠ ٩٠ (بالطول المفروض)
١/٩ ١/١٦ ١/٩ ١/١٠ ١/٩ ١/١٦ ١/١٠ (بالنسب الموسيقية)

وهكذا تكون الكوليا التي اشارة تحويلها (*) = ١/٢٥ من الوتر ، اي نحو ٧٠ ذرة صوتية ، وهي تساوي بتعديل السلم العربي ٦٦ ذرة ، وقد سبق بيان هذا الفرق فليراجع في موضعه .

اما الرسم (ص ٣٠٣) فهو جدول لتأليف الاتفاقات حسب درجات السلم العربي ، وكفانا اعتسافا في سبيل السلم الافرنجي واتفاقاته الفاسدة ؛ فاذا اردت مثلا ان تؤلف اتفاقاً اساسه درجة (ح) ونسبه ١/٥ ١/٦ ١/٧ ١/٨ فانت تأخذ من السطر الثامن في الجدول المذكور (ح يج اً هـً حً) واذا اردت اتفاقاً نسبه (١/٦ ١/٥ ١/٨ ١/٧) واساسه درجة (هـ) فانت تأخذ من السطر الخامس في الجدول (هـ ط. يه) ثم تأخذ من السطر الخامس عشر (اً. هـً) لأن (اً.) هي ١/٨ وتر (يه) وقس على ذلك .

صياغة الالحان

الالحان كالاشعار ، لا يؤتاها الا ارباب المواهب ، والموهبة نعمة سماوية لا تتقيد بقاعدة ولا تخضع لقانون ، وكما ان السر في الشعر الجميل ليس بضبط الميزان وتنميق الالفاظ ، بل بالفكرة التي تتخذ من اللغة والقواعد ثوبا تتجلى بواسطته في الاذهان ، هكذا الالحان ايضاً فانها تتردّى حلة من من الاصوات الملائمة المتزنة ، تصل بواسطتها الى النفوس عن طريق الاسماع ، فواضح اذن ان المرء لا يستطيع ان ينال موهبة التلحين بالاكثار من درس القواعد ، لأن الموهبة تخلق مع الانسان ، فينميها ويصقلها بالعلم والارادة والمران ، ولكن مراعاة الاصول المصطلح عليها مع درس العلوم الفنية يستر ضعف الموهبة في بعض الاحيان ، كما تستر الحلل والحلى عيوب الابدان ؛ وكما ان ربة الطلعة البهية تزداد حسناً بمحافظتها على النظافة والتبرج وقوانين الازياء ، كذلك الالحان الشجية تزداد رونقاً وصفاء اذا البسها المؤلف حلة من القواعد الفنية ، شرط ان يميز بين هذه القواعد الموضوعة ، وبين الاحكام الطبيعية ، التي تتناول روح اللحن وتكيّف معانيه . فهذه الاحكام تقضي بأن تكون معاني الانغام والحركات الزمنية المستعملة في لحن ما ، منسجمة مع الفكرة المقصودة كل الانسجام ان كان صامتاً ، ومتفقة مع معاني الفاظه الملحنة ان كان غنائياً .

هذا ما ندعوه بالبلاغة الموسيقية ، وتعريفها انها مطابقة مسموع اللحن لمقتضى المعاني المقصودة منه ، فاذا كان اللحن صامتاً وجب على الملحن ان يمثل به فكرة تتجلى بمجرد سماعه ، وان يحدد تلك الفكرة بتسمية لحنه ، ولا يجوز له ان يطلق عليه اسماً كيفما اتفق ، لان اسم اللحن يعبر عن روحه وفكرته ، فان حكم العارفون بان اللحن لم يؤدّ الفكرة المسماة بجلاء ووضوح ، فيرجح ان مؤلفه لا يملك موهبة صياغة الالحان ، اما اذا كان ممن اثبت كفاءته في مواقف أخرى ، فلا شك بان اخفاقه يعود الى عوامل شتى ، كما يحدث احيانا للشاعر الذي شبهوه بالبحر ، فهو يأتينا تارة بالدرر

الغوالي ، وتارة بفارغ الاصداف . اما اذا كان اللحن غنائيا ، فيجب على الملحن ان يهتم بالباس كل عبارة من الشعر اصواتاً موسيقيه توافق معناها وتنم عنه ، حتى اذا سمعه غريب اللغة تصور منه روح تلك القطعة ومعانيها .

والتعبير بالموسيقى عن المعاني الشعرية امر من الاهمية بمكان ، لان خلاصة العبارة الموسيقية هي روحها وشذاها ، فيجب ان تتفق مع غاية العبارة الملحنة ومعناها ، ومن العبث ان يحاول الجهلاء التوفيق بين هذه المعاني عن طريق تمثيل كل لفظة من الكلام بالاصوات ، فاذا عرضت لهم في الشعر الملحن كلمة بمعنى العلاء او السمو ، رفعوا الاصوات المختصة بها الى اقصى حد مستطاع ، وبالعكس اذا عرضت لهم كلمة بمعنى الانحطاط او التدني ، هبطوا بالاصوات الى اوطأ حد ممكن ، وقس عليه . فهذه القاعدة العقيمة تستلزم ان نأتي بمجموعة من الابعاد الصوتية الصغيرة مظهرة ومجتمعة كعنقود ، فيما اذا وردت في اللحن كلمة النجوم او ماهو بمعناها ! كما انها تستلزم صوتا طويلا ، صاخباً أو خافتاً ، فيما اذا وردت في اللحن عبارة عن المياه الزاخرة الهادرة ، او الحقول الفسيحة الهادئة ، وما هو بمعناها ؛ فتمثيل كل كلمة بالنغمات امر غير مستطاع ، والا لاستغنى الناس عن الحروف وقواعد اللغات واكتفوا بالاصوات ، فكل ما جاء من الاناشيد والاغاني على هذه الشاكلة ، ضرب من الالحان الجامدة ، كالاصنام التي لا فكرة فيها ولا حياة .
ومن الغرائب ان ينظم بعضهم انشودة جديدة ، فلا يمضي زمن حتى يطبق الناس عليها لحناً قديماً ، اذا كان وزن الشعر واحداً في الانشودتين ، و كثيرة هي الالحان المكررة او المستعارة لكلام لا يصلح لها ، حتى ان بعض الالحان الغرامية المبتذلة قد استعيرت لاناشيد دينية ! فكل ما جرى من الالحان على هذا المنوال ، لا يحوي شيئاً من البلاغة الموسيقية ، لعدم مطابقته لمقتضى الحال ، فيستنتج ان تعدد الانغام والموازين في كل لحن شيء مستحب ، لاسيما اذا كان طويلاً ؛ فالانتقال من نغم الى آخر يدعى تنويعاً ، لان لكل نغم معاني خاصة به ، كما ان الانتقال من ميزان الى آخر ، ولكل منها طابع خاص ، يدعى ترصيعاً او نقشاً .

فالتنويع هو الانتقال من دائرة النغم الذي ابتدأ اللحن به ، بعد ان

تكون اصواته قد رسخت في الاسماع ، للدخول في نغم آخر قريب منه ، بحيث تشعر النفس بارتياح الى هذا التنويع ، كما تشعر بابتهاج لدى تغير منظر طال عهدها به ووقوفها عليه .

والتنويع ثلاثة أقسام بالنسبة الى النغم المنوع منه ، والنغم المنوع اليه .

١) - التنويع المقيد - وهو الانتقال من النغم الاساسي الى احد الانغام المناسبة ، ثم نعود الى الاساسي ، وقد يتكرر هذا العمل ولو تبدل النغم المنوع اليه ، على ان ينتهي اللحن بالنغم الاساسي ومستقره .

٢) - التنويع المطلق - وهو الانتقال من النغم الاساسي الى احد الانغام المناسبة له ، ومنه الى نغم آخر يلائمه وهلمّ جرا ، فتتعدد الانغام المنوع اليها ، واخيراً يُرجع بحذق ومهارة الى النغم الاساسي ، وقليلون هم الذين يجيدون هذا التنويع ، بحيث لا يشعر السامع بوطأة الانتقال .

٣) - التنويع الكيفي - وهو خليط من الشكلين الاول والثاني ، بدون قيد ولاشرط سوى توخي الجمال ، ولكن يجب ان يكون الختام بالنغم الاساسي .

وجدير بالذكر ان علماء الموسيقى الشرقية لم يضعوا قواعد للتنويع ، بل تركوا أمره لذوق الملحن وفنه ، على عكس ما فعل الغربيون ، ولئن كنا من الموافقين على عدم تقييد هذه الحرية ، الا اننا نضع اشارات لارشاد السالكين في هذا الطريق المتشعب فنقول : يتم الانتقال من النغم المنوع منه بعد الركوز على احد مستقراته ، واذ ذاك يُشرع بالانتقال الى مقام آخر اساسه هو المستقر الذي انتهينا اليه ، شرط ان تكون نسب اول جناح في النغم المنوع اليه شبيهة او قريبة من نسب النغم المنوع منه ، فالشبيهة هي ان تكون سلسلة نسب النغمين غير مختلفة الا بتغيير الترتيب ، والقريبة هي ان تكون سلسلة النغم المنوع اليه محتوية على حلقة موسيقية موجودة في نسب النغم المنوع منه كالانتقال من (١/٩ ١/١٠ ١/١٦ الخ) الى (١/٨ ١/١٠ ١/٢١ الخ) وقس على ذلك .

ومعلوم ان مستقرات اي نغمٍ كان ، هي اساسه وثابته او تحت ثابته واوسطه ، وقد يُستقر على الصوت الاول فوق الاساس في الانغام التي

يتقدم فيهـــا الفاصل الطنيني على الجناحين ؛ الى غير ذلك من الاساليب التنويعية التي لا يمكن حصرها كشروط في كل نغم ، لئلا نخمد التفنن وحرية التلحين . ومن المؤسف ان ينصرف المحدثون في الفن الشرقي ، الى تقييد الانغام بتحديد درجات السير فيها صعودا وهبوطاً ، بدلا من ان يعتنوا بالتنويع وتنظيم طرقه ، فكأنهم يقيمون حاجزا يصدم حرية المؤلفين الذين قد يؤخذون بتلك الترهات ، ولا فائدة منها سوى التهويل على الراغبين في الفن ، كي يظل ضيق الحدود محصورا في ايدي بعض المتمهنين .

وها نحن نثبت خلاصة عن قواعد التنويع التي حددها الغربيون ليقارن القارىء بين رأينا وبينها . وقد يستفيد منها قبلنا بنير سبيله في بعض الاحيان للاهتداء الى أشكال التنويع . وغني عن البيان ان الملحن الشرقي غير مضطر للتقيد بهذه القواعد ، التي تناسب الموسيقى الافرنجية القائمة على نغمين معدلين فقط ، ولا تناسب الانغام العربية المؤلفة حسب سلاسل من النسب الموسيقية ؛ لذلك يجب ان نحوّر هذه التنويعات الافرنجية الى نسب تشابه او تقارب النسب في النغم المنوّع منه والنغم المنوع اليه كما سلف الافصاح .

وتتلخص قواعد التنويع الافرنجية بان لكل مقام (نغم) سواء أكان كبيراً ام صغيراً ، خمسة اقارب ، فأقارب اي مقام كبير ، ولنفرض ان قراره (م) هي :

القريب الاول مقام صغير ، قراره اعلى من م بصوت ٤،٥ او أوطأ منها بـ ١،٥

» الثاني » كبير » » » » » ٣،٥ » » » » ٢،٥

» الثالث » صغير » » » » » ٢ » » » » ٤

» الرابع » كبير » » » » » ٢،٥ » » » » ٣،٥

» الخامس » صغير » » » » » ١ » » » » ٥

اما أقارب اي مقام صغير ، ولنفرض ان قراره (م) فهي كما يلي :

القريب الاول مقام كبير ، قراره أعلى من م بصوت ١،٥ او اوطأ منها بـ ٤،٥

» الثاني » صغير » » » » » ٣،٥ » » » » ٢،٥

» الثالث » كبير » » » » » ٥ » » » » ١

» الرابع » صغير » » » » » ٢،٥ » » » » ٣،٥

» الخامس » كبير » » » » » ٤ » » » » ٢

فالتنويع (Modulation) من أي مقام كان الى أحد اقربائه يتم هكذا :

من مقام كبير		المقام المنوع منه		المقام المنوع اليه
الى قريبه الاول	يتم بتحويل	ثابت	ليكون	حساس
« « الثاني	« «	تحت ثابت	«	«
« « الثالث	« «	«	«	فوق الاساس
« « «	« «	فوق الاساس	«	حساس
« « الرابع	« «	حساس	«	تحت ثابت
« « الخامس	« «	اساس	«	حساس
« « «	« «	حساس	«	فوق ثابت

من مقام صغير		المقام المنوع منه		المقام المنوع اليه
الى قريبه الاول	يتم بتحويل	حساس	ليكون	ثابت
« « الثاني	«	تحت ثابت	«	حساس
« « الثالث	«	حساس	«	اساس (قرار)
« « «	«	فوق ثابت	«	حساس
« « الرابع	«	اوسط	«	حساس
« « الخامس	«	فوق اساس	«	تحت ثابت

وتستشعر الاذن حدوث تنويع في اللحن بالتمرن ودقة الاحساس ، اما في الالحان المكتوبة بالعلامات الموسيقية الافرنجية ، فيعرف ذلك من ورود علامة (بيكار) او علامة تحويل فجأة اثناء اللحن ، علاوة عما قد يوجد من العلامات امام المفتاح ، حينئذ يكون التنويع قد تمَّ الى احد اقارب المقام حسبما تقدم ، وتنطبق هذه الملاحظة على الالحان الشرقية ايضاً . أما اذا وردت علامتان معاً غير علامة الحساس (١) اثناء اللحن ، فالمعنى ان المقام قد انتقل من شكله الكبير الى شكله الصغير او بالعكس ، ولا ينطبق ذلك على الالحان الشرقية . اما اذا وردت فجأة اثناء اللحن ثلاث علامات تحويل او اكثر ، فذلك يفيد حدوث تنويع غريب ، وهو لا يخضع لقاعدة ، ورائده الوحيد الذوق السليم .

---

(١) — الحساس درجة أوطأ من الجواب بنحو نصف صوت ، وتدعى « الدرجة السابعة » فيما اذا كانت أوطأ منه بصوت كامل ، او بما يقارب ٣/٤ الصوت في الموسيقى الشرقية .

ويعرف المقام في اللحن المكتوب من مستقره، مع ملاحظة علامات التحويل الواردة فيه، ويتم التحويل في الموسيقى الافرنجية برفع الدرجة الصوتية او خفضها بمقدار نصف صوت، واذا كانت مرفوعة او مخفوضة في أصل المقام، فاما ان تُرد الى حالتها الطبيعية بعلامة (البيكار) او يصبح ذلك الارتفاع او الانخفاض مضاعفاً؛ وهكذا القول ايضاً في الموسيقى الشرقية، بيد ان علامات التحويل فيها لا تقتصر على نصف الصوت (ليما) بل تتجاوزها الى غيرها من الابعاد التي تقررها نسب النغم.

اما الترصيع او النقش بالاصطلاح الموسيقي، فهو تنويع الميزان في اي لحن كان، فالترصيع كالتنويع ولكن من ناحية الحركة الزمنية ومقاطعها، لا من جهة الانغام ونسبها؛ وهو يشبه تنويع الميزان الشعري في بعض الموشحات والاناشيد، وقد توسع بعض الشعراء في هذه النظرية رغبة في ترصيع رنة البحر، وهرباً من المونوطونية التي تبدو في القصائد الطويلة على بحر واحد؛ والترصيع الموسيقي على ثلاثة انواع.

١) ـ الانتقال من الميزان الاساسي الى ميزان آخر يختلف عنه بتفاعيله ويتفق معه بالسرعة الزمنية. ٢) ـ الانتقال من الميزان الاساسي الى ميزان آخر يختلف عنه بتفاعيله وبزيادة السرعة الزمنية او بنقصانها ايضاً.

٣) ـ تغيير السرعة الزمنية بالزيادة او النقصان مع بقاء الميزان على حاله.

ويعرف حدوث الترصيع بتغيير المقياس الزمني في اللحن، او بوضع عدد يدل على الحركة (المترونومية) فيما اذا زادت السرعة او نقصت عما كانت عليه.

ونكتفي بما تقدم من البحث المتعلق بالبلاغة الموسيقية، كي نتكلم عن صياغة الالحان من الوجهة الشكلية، اي ما ندعوه « الفصاحة الموسيقية » فنحدد بعض القواعد التي من شأنها ان تكسب الالحان شيئاً من الزينة والجمال المادي، وذلك بتحاشي العيوب التي تنافي الفصاحة الموسيقية، وهي تنحصر بما يلي :

١) ـ تنافر الاصوات ـ هو تتابعها على نسب غير ملائمة، او ادخال اصوات في اللحن غريبة عن نغمه الاساسي قبل التمهيد لها.

٢) ـ الغرابة ـ هي التنويع الى نغم لا يوجد تناسب بينه وبين النغم الاساسي، او استعمال اتفاقات تشذ نسبها عن نسب اللحن الغنائية (Chant)

٣) ـ مخالفة القواعد ـ هي بدء العبارة الموسيقية بصوت والركوز بها على صوت آخر لا ائتلاف بينه وبين مطلع العبارة ، وبالاختصار مخالفة اية قاعدة فنية قرر صحتها المنطق والذوق السليم .

٤) ـ الكراهة ـ هي تضخيم الاصوات الى درجة مزعجة ، والصعود والهبوط بها الى طبقات تعجز الاصوات او الأوتار عن أدائها ، لا سيما اذا كان اللحن من الاناشيد الشعبية ، فهذه بصورة خاصة يجب ان تلحن في مساحة صوتية ضيقة .

٥) ـ تعقيد الاصوات ـ هو اشتباكها ببعضها على اشـــكال يصعب اخراجها عمليا ، او تنافر الاصوات مع مقاطع الكلمات المغناة .

٦) ـ تنافر العبارات الموسيقية ـ هو تواردها بصورة لا تحدث ارتياحا في النفس ، اذ لا يكون بين تلك العبارات ارتباط وانسجام ، ولو كانت كل واحدة منها منسجمة بحد ذاتها .

٧) ـ تتابع الاضافات ـ هو وصل الاصوات وربطها ببعضها بصورة متواترة حتى يتوهم السامع انه قد حصل في اللحن شذوذ عن الميزان .

٨) ـ كثرة التكرار ـ اعادة بعض العبارات بصورة مملة (مونوطونية)

٩) ـ ضعف التأليف ـ هـو الانحطاط باللحن الى درجة الاسفاف ، ومعالجته بالاساليب الشاذة ، كمدّ المقاطع اللفظية الساكنة ، واقتضاب المتحركة ، او ادغام مقطعين منها في مقطع موسيقي واحد ، او اهمال اي مقطع من الكلام ولو كان صغيرا ، ساكنا او ممدودا ، مع العلم بان الادغام ينفك عند التلحين ، مثلما ينفك عند عرض الشعر على تفاعيل الميزان .

١٠) ـ عدم انطباق الميزان الشعري على الميزان الموسيقي ـ مما يسبب اطالة اوقات السكوت في اللحن ، او تقصيرها عن الحد اللازم بشكل لا يسمح للمنشد بالاستراحة ، فينتج من ذلك عدم انسجام المقاطع الغنائية .

١١) ـ اختلال الحركة ـ عدم المحافظة على السرعة المترونومية المحددة

١٢) ـ النشاز ـ هو اخراج الاصوات عزفا او غناء ، بصورة احدّ او اغلظ قليلا من المطلوب ، مما يسبب اختلالا في نسب النغم .

والعيبان الاخيران ، لا علاقة لهما بالملحن بل بالعازفين والمنشدين .

القسم الخامس

سلاسل الأنغام

٣) - مخالفة القواعد : في بعض العبارات الموسيقية [illegible] والاكثار على صوت آخر لا [illegible]
[illegible] النطق والذوق السليم .

٤) - التكرار : في تقطيع الاصوات [illegible]
[illegible]

٥) - [illegible] الاشكال [illegible]
[illegible] الاصوات مع [illegible] الكلمات [illegible]

٦) - [illegible]
في النفس [illegible]

٧) - [illegible] الاصوات [illegible]
[illegible] القرآن .

٨) - [illegible]

٩) - [illegible]
[illegible]

١٠) - [illegible]

١١) - [illegible]

١٢) - [illegible]

[illegible]

توطئة سلاسل الانغام

ان بدء تاريخ الموسيقى مجهول لأمعانه في القدم ، فلا يستطيع احد ان يثبت كيف نشأت الانغام ، ولا اياً منها سبق الاخر ، واذا ذهب البعض الى ان الفضل في اكتشافها يعود الى الآلات القديمة كالشباب والقصب ، قلنا ان الاصوات المتتالية لا تشكل نغماً بالمعنى الصحيح ما لم يكن له قرار وجواب تأتلف الاصوات بينهما على نسبة موسيقية ؛ والكتب القديمة تؤيد هذه النظرية بقولها ان الحكماء هم الذين الفوا الانغام ، فلا يعقل اذن ان يكونوا قد نظموها بموجب ثقوب شبابات او قصبات فتحها الرعيان ، بل لا بد للحكيم من ان يسبق ويقرر مراكزها على نظام معين ، واذا التفتنا الى السلم الفيثاغوري الذي يرجع الى ٢٥ قرنا ، والذي كان سباعي الدرجات ومؤسساً حسب نسب موسيقية ليست على تمام الانسجام ، امكننا الجزم بان الانغام ذات الابعاد المشوشة اللامتناسبة كانت قديمة جدا ، وان السلم الخماسي الذي تكلمت عنه بعض كتب الفن التاريخية كان اقدم من السباعي ، ولا يبعد ان تكون درجاته على نسب (١/٨ ١/٧ ١/٩ ١/٨ ١/٧) وهذا يعادل بالاصوات (دو ، ره زائد كوما ، فا ، صول ، لا زائد كوما) وبالذرات (٢٣١ ٢٦٧ ٢٠٤ ٢٣١ ٢٦٧) اما الآلات التي لم تأت ثقوبها حسب نسبة موسيقية ، فلا شك بان اصواتها متنافرة ؛ فالعثور اذن على آلة قديمة تعطي اصواتاً غير متناسبة ، لا يفيد ان درجات السلم الموسيقي في عهد صنعها كانت كذلك برأي الحكماء والعلماء ، بل يعني ان صانع تلك الآلة كان من الجاهلين ، ولا يستلزم عمله ان يكون ملماً بنظريات حكماء عصره ، لأن انتشار العلم والفن في القديم كان على نطاق ضيق . والخلاصة ان الانغام الصحيحة ان لم تكن من تنظيم عالم حكيم ، فلا يمكن ان توجد عن طريق التصادف .

ولئن لم يكن بالامكان تحديد الانغام القديمة بالضبط ، لعدم معرفتنا التقسيم الذي كان قبل عهد فيثاغورس ، فان اكتشاف السلم الخماسي المنوه عنه ، مع تبديل اشكاله على النحو الذي عرفناه في بحث النسبة المتصلة الموسيقية ، يمكننا من الحصول على عدة أنغام خماسية ، ومن معرفة تأثير كل منها بالاختبار .

ولئن كانت تلك الانغام القديمة العهد محاطة بطبقات من الظلمات ، فان ظهور السلم الفيثاغوري الذي يعطينا الانغام الدورية والفريجية والليدية وفروعها ، قد وضع حداً لتلك الغياهب ، وأطلع في سماء الفن شمساً لاتزال تتألق الى يومنا هذا ، لأن نسبه لاتزال أس كتابة الالحان .

فلما جاء العرب بالسلم المرن الذي يجمع بين سائر النسب الموسيقية ويعبر باخلاص عن جميع الانغام التي عرفها اليونان والفرس والهنود والاشوريون والآراميون وغيرهم فضلاً عن قبائل الجاهلية ، ظهرت في عالم الفن آفاق متسعة للانغام المتنوعة ، ومع أن جميع تلك الانغام لم ترد بالتفصيل في كتب العرب ، الا ان اسلوب تنظيم ما ورد منها ، يدلنا بوضوح على قاعدة يمكن ان نعتبرها افضل نظام لتركيب الانغام .

ولئن كان الهنود قد عرفوا انغاما يناهز عددها العشرين الفا ، دون ان يذكروا شيئا عن كيفية تركيبها ، فاننا سنرشد القارىء الى اسلوب تركيب الانغام مهما كان نوعها ، فيستطيع ان يتثبت بالحساب المدقق عددها وصورها الصحيحة .

ومما يجب التنبيه اليه ان العرب ألفوا ، عدا عن الانغام السباعية الابعاد ، انغاماً ثمانية الابعاد وغير ذلك مما سيأتي الكلام عنه بالتفصيل ، ثم حللوا الانغام ودرسوا تأثيراتها وطبائعها ، وحددوا درجاتها بالنسب الموسيقية حسب منطوق سلمهم .

ولا يخفى ان لكل نغم خاصة يتميز بها عن غيره ، فتجعل له طابعا وتأثيراً يختلف وقعه على السامع حسب العوامل النفسية المسيطرة عليه ، ومن هذه العوامل ماهو دائم او بطيء الزوال ، بدليل ان بعض الناس يستلذ انغاماً دون أخرى ، ومنها ما هو طارىء ، سريع الزوال ، فترى شخصاً واحداً يستلذ نغما ثم يكرهه بعد مدة وجيزة . ويعود طابع النغم وتأثيره الى ترتيب ابعاده الصوتية وعدد اهتزازات قراره ، واليك ملخص ما اثبته كتاب الفتحية عن طبائع بعض الانغام وتأثيراتها حسب مزاعم القدماء قال :

« من الالحان المشهورة ما يؤثر في النفس الانسانية قوة وشجاعة وانبساطا تاماً ، وهو من المقامات عشاق ، نوى ، ابوسليك ومن غيرها (١) ماهور ،

(١) حدد القدماء عدد المقامات باثني عشر ، اما غيرها فهو الشعب والاوازات والدوائر النغمية .

نهاوند ، ومنها ما يؤثر فيها بسطاً معتدلا ولذة لطيفة ، وهو من المقامات راست ، عراق ، واصفهان ، ومن غيرها نوروز ، كردانيه ، بنجكاه وزاولي ، ومنها ما يؤثر في النفس بسطاً ضعيفاً بل نوعـا من الحزن والفتور ، وهو من المقامات زيرافكند ، بزرك ، راهوي ، زنكوله ، حسيني وحجازي ، على ما في الادوار وبعض الرسائل ، ومن غيرها كوشت ، شهناز ، حصار ، همايون ، مبرقع ، بسته نكار ، صبا ، مركب ، اصفهانك ، مايه ، سلمك ، نهفت ، بياتي ، عزّال ، اوج ، وخوذي . ولكن قيل ان التسعة الاولى لها مناسبات خاصة مع مقامات الزيرافكند والبزرك والراهوي ، كما ان للسبعة الباقية علاقات خاصة مع مقامات زنكوله ، الحجازي والحسيني ، مما يوهم ان هذه المقامات الستة غير متحدة في نوع التاثير الذي هو البسط الضعيف او الفتور والحزن ، ولكنّ المراد من المقامات ههنا اعم من ان ينحصر بتلك الدوائر السابقة على رأي طائفة القدماء ، او بالجموع غير الكاملة على رأي طائفة المتأخرين ، اما المراد بغير المقامات فهو المستعمل عند الطائفتين او عند احداهما ، ونُقل عن صاحب الادوار انه سمى دائرة راهوي « شد البكاء » ودائرة زايرفكند « شد الحزن » وبزرك « شد الجبن » واصفهان « شد الجود » وعراق « شد اللذة » وعشاق « شد الضحك » وزنكوله « شد النوم » ونوى « شد الشجاعة » وابو سليك « شد القوة » وحسيني « شد الصلح » وحجازي « شد التواضع » ولم يوجد في هذا النقل شيء عن الراست . وقيل ايضاً ينبغي ان يكون اكثر التلحين براهوي في مجالس الغرباء ليقتضي تذكرهم احبابهم وبلادهم ، وكذلك ينبغي ان يكون اكثر التلحين باصفهان في مجلس المعشوق فانه يحدث بسطا عظيما في النفوس ، وقيل ان الصوت الذي يناسب الفرح هو الذي ينتقل من جانب الثقل الى جانب الحدة لتصعد النفس من حضيض الغم الى اوج الفرح ، والذي يناسب الغم هو الذي ينتقل من الحدة الى الثقل ، ونقل عن الشيخ ابي نصر الفارابي انه قال : « ينبغي ان يُلحن وقت الصبح الكاذب براهوي ، ووقت الصبح الصادق بحسيني ، وعند ارتفاع الشمس قدر رمحين براست ، ووقت الضحى ببوسه ليك ، ووقت نصف النهار بزنكوله ، ووقت الظهر بعشاق ، وبين الصلاتين بحجازي ، ووقت العصر بعراق ، ووقت الغروب باصفهان ، ووقت صلاة المغرب بنوى ، وبعد صلاة العشاء ببزرك ، ووقت النوم بزايرفكند »

واليك ايضا طبائع المقامات ونسبتها الى البروج حسب اعتقاد القدماء :

١) —	مقام الراست —	طبيعته	ناري	منسوب الى برج	الحمل
٢) —	« عراق —	«	ترابي	« « «	الثور
٣) —	« اصفهان —	«	هوائي	« « «	الجوزاء
٤) —	« زاوفكند —	«	مائي	« « «	السرطان
٥) —	« بزرك —	«	ناري	« « «	الاسد
٦) —	« زنكوله —	«	ترابي	« « «	السنبلة
٧) —	« رهاوي —	«	هوائي	« « «	الميزان
٨) —	« حسيني —	«	مائي	« « «	العقرب
٩) —	« حجازي —	«	ناري	« « «	القوس
١٠) —	« ابوسليك —	«	ترابي	« « «	الجدي
١١) —	« نوى —	«	هوائي	« « «	الدلو
١٢) —	« عشاق —	«	مائي	« « «	الحوت (اه)

على ان الانغام وخصائصها لم تقف عند هذا الحد بل اخذت تزداد وتتنوع ، واليك اصدق وصف لحالها في هذا العصر ملخصا عن « روضة البلابل » قالت :

« لقد تكاثرت الانغام واصبحت فناً كبيراً وعلما مستقلا هاماً ، منذ ارتقاء الآلات الوترية التي اخترعها الشرق وهي أكمل الآلات ، ويزيد في أهمية الانغام ، اننا ما زلنا حتى اليوم نعبر عن عواطفنا بما في انغامنا ذاتها من التأثيرات والمعاني الموسيقية ، فلو توفرت لنا الآلات اللازمة والايدي العاملة كما توفرت للغربيين ، بل لو توفرت لنا القرائح الناضجة والقلوب المخلصة ، اذن لأخرج الشرق للعالم موسيقى راقية تملأ الدنيا طربا وحبورا .

والموسيقى سواء في الشرق ام في الغرب ، لا تزال طفلة في المهد لم تحسن الكلام بعد ، اما اذا قُدر لها يوما ان تتكلم فانها سوف تسمعنا لغة سماوية لم تسمعها البشرية من قبل ، وتذيع لنا اسرارا عجيبة ، وتكشف عن خفايا مكنونة تسبح بالمهج وتطير بالارواح ، نقول هذا ونحن نعلم ان للغربيين ولعاً شديدا بالتمثيل الموسيقي ، فبه يصورون حوادث الطبيعة كالفجر والغسق والعواصف والامواج ، وثوران البراكين وتغريد البلابل وتدفق

المياه الخ ، وبالموسيقى يمثلون مختلف العواطف كالحب والبغض ، والرقة والقسوة ، والكبرياء والتواضع ، والشجاعة والجبن ، الى غير ذلك .

والموسيقى تعبر عن ذلك كله باشتراك بعض الآلات دون البعض الآخر ، وبتحديد درجات القوة والسرعة ، والحدة والغلظة الخ ؛ اما في الشرق فان حوادث الطبيعة والعواطف المختلفة تمثّل بالانغام ، حتى ان بعض الشعوب تميزت بانغام لا تزال تنسب اليها وتدعى باسمها الى هذا اليوم ، اما الغربيون فانهم لا يعرفون جيدا اسلوب التعبير عن الحوادث والعواطف بانغام خاصة بها ، لان النغمين المعروفين عندهم (ماجور رمينور) لا يشفيان غليلا ، وهم انفسهم يشعرون ويعترفون ضمناً بانهما دون المطلوب بمراحل ، فيحاولون ان يعوّضوا عن هذا النقص بابة وسيلة آلية كتنويع القوة والسرعة والحدة ولهجة الآلة ، نعم ان لذلك شأنا عظيما في التمثيل الموسيقي ، ولكن ما في كل نغم من الطابع الخاص والروح المميزة ، اهم واعظم ، لأنه يجعل السامع تحت نوع من التأثير يشعّ من شخصية النغم ، لا من الوسائل الآلية .

واكثر الانغام الشرقية مأخوذ عن الفرس حتى ان اسماءها منقولة عنهم ، لانهم اسبق الامم المتمدينة الى اتقان فن الموسيقى ووضع قواعده واصطلاحاته ، ولعل الذي يفهم معاني تلك الاسماء ، ويتذوق بروحه حلاوة تلك الانغام ويدرك حقائق طبائعهـــا ، لا يلبث ان يتحقق من دلالة اسم النغم على العاطفة الكامنة في نبراته ، فاذا انتقينا (سوزدلار) ومعناها نار المحبوب ثم سمعنا غناء صحيحاً متقنا منها ، شعرنا بنار الحب تتقد في قلوبنا ، على شرط ان يعرف المغني كيف يغني والسامع كيف يسمع . كذلك اذا سمعنا نشيدا من نغم (شوق دل) ومعناها اشتياق القلب شعرنا للحال بالشوق الى سكانه ، وهكذا فان لكل نغم اسما يوافقه ويدل على شخصيته وطابعه ، مثل راحة الارواح و (دل فرح) اي مفرح القلب ، وشاهناز (سلطان الدلال) الخ (١) . وقد بلغ عدد الانغام عند الفرس ٣٦٠ نغما ، مما يدل على تفوّقهم

---

(١) - لا نوافق على هذا الرأي ، لان اكثر اسماء الانغام الهامة في الموسيقى الشرقية لا يدل على عاطفة النغم ، فمنها اسماء مدن كالنهاوند والاصفهان والتبريز ، او اسماء اقطار كالحجاز والعراق والعجم ، او اسماء مراكز في السلم كاليكاه والراست والسيكاه والجهاركاه والكردي والبوسلك ، او اسماء متنوعة لا علاقة لها بالعواطف ، كالبياتي والنواثر والهمايون والزمزمه الخ... (المؤلف)

في الفن الى حدٍّ لم يستطع ان يصل اليه شعب في الشرق ، لذلك نقل العرب والاتراك عنهم ، واستعملوا الالفاظ الفارسية في موسيقاهم ، ولقد كان باستطاعة العرب لما فتحوا بلاد الفرس ان يعربوا تلك الاسماء والمصطلحات ، ولكنهم فضلوا الابقاء عليها لتسهيل التفاهم بينهم وبين تلك الامة ، التي ادهشتهم برقي فنها وعذوبة الحانها ، وهكذا ايضا فعل الترك بعد العرب ، على انه بالرغم عما في استعمال اصطلاحات موسيقية واحدة من الفائدة ، بين امم تتشابه اذواقها وطبائع انغامها ، لم ننج من وقوع بعض الاختلافات التي كم أدَّت الى سوء التفاهم ، فنغم العشاق عند الاتراك غير عشاق المصريين ، كما ان نغم الماهور في مصر غيره في سورية ، والجهاركاه في مصر غير ما هو عليه عند الاتراك ، فكيف يمكن ان نتفاهم وفن الانغام الشرقية واسع ليس له حد يُنال ولا نهاية تُبلغ ؟ وكلما بحث الانسان وتعمق فيه وجد خفايا واسراراً جميلة ، تبرهن له على ان موسيقانا بحور من الاسرار يتلو بعضها بعضا كأن ليس لها نهاية » !

وقال صاحب الروضة في موضع آخر : « لا بد لنا من ان نثبت يوما للعالم الموسيقي ، الشرقي عامة والافرنجي خاصة ، ان في تراكيب بعض الانغام اصواتا ليست من البردة ولا العربة ولا النم ولا التك ولا الديز ولا البيمول بشيء ، ونحن على يقين من اقناع العالم الشرقي ، لان الأذن المصرية اشد احساسا وادق من آذان الافرنج ، الذين يزعمون ان حاسة السمع لا تميز بين صوتين يفصلهما ربع واحد ، لذلك سنرشدهم الى ما يمكن ان يقتبسوه من عوامل الموسيقى الشرقية العجيبة ، ويدخلوه على موسيقاهم فيزيدوا به رأسمالها زيادة كبرى ، ويصلوا بها الى حد يتلاشى امامه الحد الذي وصلوا اليه حتى اليوم ، اما اذا كان فن الاصطحاب يمنعهم ، كما يدعون ، عن استعمال ما في السلم الموسيقي من اصوات لا اثر لها عندهم الآن ، فلا بد من ليلة يفاجئهم فجرها بنابغة من نوابغ العصور ونبيٍّ من أنبياء الفن ، فيبشرهم بمذهب جديد ، وينبههم الى النقص الهائل في موسيقاهم العصرية ، فيحدث فيها ثورة وانقلابا يجعلها صورة حقيرة امام الموسيقى الجديدة التي تنبأ بها ، وحينئذ يقتنع الغرب بأن في الموسيقى الشرقية من نفائس الكنوز ما يشيد اكوانا من الجمال والنبوغ الفني » (إنتهى ملخصاً) .

وقد توفي صاحب هذه النبوءة الاستاذ اسكندر شلفون قبل ان يعاين تحقيقها ، فنثبت أقواله تخليداً لذكره ؛ ولئن غمط الكثيرون حقه لما كان في قيد الحياة ، فنحن نفيه شيئاً منه بعدما أمسى في عداد من لا يملكون نفعاً ولا ضراً ؛ رحمه الله .

تنظيم الانغام

اذا كنا نقرّ بأن الانغام الشرقية كثيرة ، فاننا لا نوافق مطلقا على كل ما من شأنه إيهام الراغبين والتهويل عليهم ، فيرتدّون عن بحرها خشية الغرق ، ويُعرضون عن جمال انغام لا يمكن حصرها او حفظ اسمائها ، ولا تحديد طرائقها التي لم يوضع لها نظام حتى الآن ؛ لذلك بعد ان اخذنا على عاتقنا هدم العتيق البالي ، وتشييد بناء حديث مكانه ، قائم على قواعد متينة ونظريات فنية ، يتحتم علينا ان ننظم هذا الموضوع الخطير ، على شكل لم يسبق له مثيل فنقول : ان سلاسل الانغام سلالم تباينت نسبها الموسيقية ، فاختلف ترتيب ابعادها بين القرار والجواب ، فكل نغم مجموعةٌ من اصوات متجاذبة يقوم بينها ائتلاف لحني ، بموجب احدى سلاسل النسب المذكورة ، وكل شكل منها يتميز عن غيره بطابع خاص ويوافق احد الامزجة ، ويهز من اوتار القلوب عاطفة خفية تهتاج لسماعه ، وكل سلم موسيقي تخذته احدى الامم مقياسا لتركيب الانغام ، ليس سوى شكل عام متفق عليه ، ومفروض فيه ان يجمع بين سائر الانغام المقبولة عند تلك الامة بمرونة درجاته وقبولها التحويل ؛ وبمقدار ما تتحقق هذه الشروط ، يكون ذلك السلم وتلك الانغام ادق واحلى ، واعمّ واوسع ، فنخرج بهذا التحديد والتعريف :

١) - الانغام التي تتصور على درجات مختلفة من السلم فتُخلع عليها اسماء جديدة ، مع ان نسب ابعادها لا تختلف عن بعضها ، كالحجاز كار اذا صورناه على درجات اليكاه والدوكاه الخ . ٢) - الانغام التي تختلف عن بعضها بتحديد طرق الصعود فوق الجواب او الهبوط تحت القرار ، وليس ذلك سوى ضروب من التنويع النغمي كما تقدم في بحث صياغة الالحان . ٣) الانغام التي كلما حصل فيها تنويع الى قريب ما ، خلع عليها الناس اسما جديداً ، دون ان تكون لها سلسلة موسيقية خاصة ، كالحجاز الغريب وهو الآن (حجاز منوع فيه الى الاصفهان) والكلعزار (بياتي منوّع فيه الى الراست) .

وعليه يستحسن حصر شروط تركيب الانغام الجميلة بما يلي :

١) - يمكن البدء بالنغم من اي مركز صوتي في السلم ، رئيسياً كان ام فرعيا فيكون المركز المبدوء منه قراراً ، ثم يُتدرج في السير صعوداً الى الجواب ، فتكون الابعاد بينهما في كل نغم سبعة فقط ، اي ديوانا كاملا .

٢) - لا يكون بين الابعاد السبعة بعد أكبر من ١/٧ الوتر (٢٧٠ ذرة) ولا أصغر من ١/٣٦ الوتر (٤٨ ذرة) ولا يأتي البعد الكبير مباشرة فوق القرار ولا قبل الجواب ، ولا يتتالى بعدان كبيران ولا بعدان صغيران .

٣) - عند النزول تحت القرار او الصعود فوق الجواب ، تستعمل قرارات درجات النغم وجواباتها ، وكل شذوذ عنها يعتبر ضربا من التنويع .

٤) - يعتمد في النغم على ثلاثة أوتاد على الأقل لتؤلف اتفاقه الكبير ، كما ستوى في بحث صفاء الانغام ؛ وهكذا تسقط بهذه الشروط النظامية :

ا) - جميع القيود التي اشترطها المتقدمون للبدء باللحن في اكثر الانغام .

ب) - جميع القيود التي حددوها لاظهار بعض الدرجات دون البعض الآخر ، اذا لم تكن من أوتاد النغم . ج) - جميع القيود التي تمنع الملحن من الصعود او الهبوط فوق درجة معينة او تحتها . د) - جميع القيود التي توجب على المؤلف استعمال درجة ما في الصعود وغيرها في الهبوط كأنها من صلب النغم ؛ فليست هذه القيود كلها سوى صنوف من التنويع الاجباري الذي يقصر مجال التفنن امام الملحنين ، ويلقي عليهم أثقالا هي اعظم حائل دون التوسع والابتكار ، بل هي السبب فيما أصاب الموسيقى الشرقية من ضيق وجمود .

لذلك وضعنا هذا القانون الفني ناصحين ابناء الموسيقى ان لا يتقيدوا بسواه ، لا سيما عندما يتوفقون الى اظهار مزايا نغم يحسبونه جديداً ، اذا لم يكن متداولا من قبل . ثم نطلب اليهم ان يساعدوا على ازالة القيود القديمة ما استطاعوا الى ذلك سبيلا ، لان الانغام ميزتين لا ثالثة لهما ؛ اولاهما جوهرية ، وهي نسب الابعاد بين درجات اي نغم ، والثانية عرضية وهي عدد اهتزازات القرار ، اما سبب كون هذه الميزة عرضية ، بل ذات اهمية ثانوية ، فهو ان عدد الاهتزازات لا يكفي لتمييز النغم ، اذ كثيراً ما تكون الدرجة الواحدة مستقراً لانغام متعددة ، اضف الى ذلك انه يجوز تصوير اي نغم كان على اية درجة كانت ؛

فاختلاف قرار النغم بحال التصوير ، لا يعني انه اصبح نغماً مستقلاً كما يزعم الافرنج ، ولو ساير الشرقيون هذه النظرية لفاق عدد انغامهم الملايين ، فلا يحدّها عقل او يجمعها معجم . والانغام منثورة في الموسيقى كنجوم السماء ، بعضها نير كبير وبعضها كمد مستدق ، وكما ان تنظيم النجوم بالصور السماوية لا يزيد ولا ينقص عددها ، كذلك تنظيم الانغام حسب القانون الآنف الذكر ، فانه لا يقلل عددها الموجود في الطبيعة ، وانما يرتب اجمل تلك الانغام ترتيباً قانونياً يسهّل حفظها على المتعلم ، ويمكنه من مقابلة احدها بالآخر ، ومعرفة الفوارق التي توجد بينها على أهون سبيل .

فالموسيقى الشرقية الآن في اشد الحاجة الى تحديد الانغام تحديداً فنياً صحيحاً حتى يتسنى تنظيم اسمائها ؛ وفلسفة التسمية تقضي بأن يمثل الاسمُ صورة المسمى في الذهن بمجرد التلفظ به ، وبما ان النغم عبارة عن ابعاد صوتية فيجب ان يتمثلها الموسيقي في ذهنه حالما يستعرض اسم النغم ؛ فهل تؤدي اسماء انغامنا هذه المهمة الدقيقة ؟ وهي كما نعلم خليط من الالفاظ الفارسية والتركية يطلق اكثرها على الدرجات والانغام في آن واحد ، وهل يستحسن الموسيقيون ، الذين يضرب بهم المثل في الظرف والحس ودقة الملاحظة ، تلك الاسماء النابية التي يطلقونها الآن على الانغام ؟ ان الامعان والتفكير في هذه النقطة الهامة حدا بنا الى وضع قانون جديد لتسمية الانغام سيأتي بيانه ؛ وسواء قبله ابناء الفن ام رفضوه ، فانهم لن يجدوا أفضل منه او اكثر اختصاراً ، ولكي نبرر عملنا فلا يحسبه المعارضون إدّاً ، نضع امامهم قسماً من أسماء الانغام المعروفة الآن في تركيا ومصر وسورية ، ضاربين صفحاً عن الاسماء الموضوعة لها في العراق وبلاد المغرب ، ونطلب من اساتذة الفن الشرقي ان يسألوا انفسهم باخلاص عن مقدار معرفتهم بخصائص هذه الانغام ، وطرق سيرها ومستقراتها ، وماهية الفرق بين كل منها ؛ واسماؤها مسرودة في الجدول (ص ٣٢٤) .

والآن نتساءل كيف يستطيع الافرنج ان يدرسوا الموسيقى الشرقية او يساعدوا على نشرها في بلادهم ، بينما اسماؤها ، والكتاب يُعرف من عنوانه ، لا تزال متمشية على هذا الاسلوب العقيم ؟ ولا نشك بان اساتذة الفن العارفين بامراض موسيقانا واسباب ضعفها ، سوف يقرّون عملنا ، فالقاعدة الفقهية تقضي

أسماء أشهر الانغام الشرقية

٦ اصفهان
٦ « بوسلك
٦ اصفهانك
٤ اوج
٤ اوج آرا
٦ اوج بوسلك
٦ بابا طاهر
٥ بزرك
٤ بسته اصفهان
٥ بسته حصار
٤ بسته نكار
٥ بسنديدة
٥ بنجكاه
٦ بوسلك
٢ « عشيران
٦ بياتي
٦ « بوسلك
٦ « عربان
٢ « عشيران
٦ بياتي غريب
٢ بياتين
٥ تبريز
٢ جانفزا
٨ جهاركاه
٦ حجاز
٢ حجازين
٦ حجاز بوسلك
٦ حجاز همايون
٦ « زمزمه
٦ « غريب
٥ حجازكار

٥ حجازكار كردي
٦ حسيني
٦ « بوسلك
٦ « زمزمه
٢ « عشيران
٦ حصار
٦ « بوسلك
٦ « كردي
٢ دلاويز
٥ دلدار
١ دلربا
٤ دلكش حوران
١ دلكشيده
٥ دلنشين
٦ دوكاه
٦ ذوق طرب
٤ راحة الارواح
٤ راحتفزا
٥ راست
٥ راستين
١ رامش جان
٥ رهاوي
٤ { رونق نما / رؤى عراق }
٢ روح افزا
٦ روحنواز
٥ زاويل
٥ زنجران/زنكلاه
٦ زمزمه
٦ زير كوله
٢ زيرافكند

٥ سازكار
٦ ساطاني عراق
٧ « هزام
١ « يكاه
٥ سلمك
٥ { سنبله نهاوند / نهاوند مرصع }
٢ سوزدل
٥ سوزدلارا
٥ سوزناك/ دلكشا
٧ سيكاه
١ شت عربان
١ شرف نما
٢ شهرناز
٦ شهناز
٦ « كردي
٦ « بوسلك
٥ شورك (شوري)
٣ شوق افزا
٣ شوق آور
٥ شوق دل
٢ « طرب
٢ « انكيز
٢ شيراز
٦ صبا
٦ « بوسلك
٦ « كردي
٦ « زمزمه
٦ صفا
٦ طاهر
٦ « بوسلك

٣ طرز جديد
٥ طرز نوين
٦ عجم (مرصع)
٦ « بوسلك
٣ « عشيران
٦ « كردي
٤ عراق
٦ عربان
٦ « بوسلك
٦ « كردي
٦ عرضبار (السبار)
٦ « بوسلك
٦ عشاق
١ عنبر افشان
١ غنجه رعنا
١ فرحفزا
٤ فرحناك
١ فرح نما
٦ قارجغار
٦ كردي
٢ كردين
٦ كردانيه
٦ « بوسلك
٥ كردان
٦ كولد ست
٦ كامزار
٦ كوجك
١ { كلزار / راست مايه }
١ لاله رخ
٥ ماهور

٧ ماهوران (٨)
٦ ماهور بوسلك
٥ ماهورك
٧ مايه
٦ محير
٦ « بوسلك
٦ « كردي
٧ مستعار
١ مجلس افروز
٢ { مشكوبه / سيكاه عجم }
٧ نيشابور
٦ نشابورك
٥ نكريز
٥ نهاوند
٢ نهفت
٦ نوى
٦ « بوسلك
٦ « كردي
٥ نواثر
٥ نهاوند كبير
٣ نوروز
٥ ناز
٥ نكار
٦ نياز
٥ نوروز سلطاني
٧ هزام / خزام
٤ « جديد
٦ همايون
٧ وجه عرضبار
١ يكاه

تنبيه : الرقم امام اسم النغم يدل على قراره ، (١) = يكاه ، (٢) = عشيران ، (٣) = عجم عشيران ، (٤) = عراق ، (٥) = راست ، (٦) = دوكاه ، (٧) = سيكاه/نم بوسلك ، (٨) = جهاركاه .

باختيار اهون الشرين ، وليس الشر العسير في وضع اسماء لتنظيم الانغام وتسهيل فهمها على الراغبين ، بل هو في تعقيدها وجعل اسمائها ضروبا من الالغاز ، وابوابا لأيام المبتدئين ؛ نعم ان الشر الاعظم هو في جهلنا امر تركيب الانغام بدقة ، وفي اكتفائنا بالقشور دون اللباب ، وبالعراض دون الجوهر ، وبالاسماء دون النسب والاهتزازات ! نعم ان الشر الاعظم في بقائنا على الحالة الحاضرة ، لاننا لو شئنا ان نبين للناس ، بالاسلوب الحالي ، عدد الانغام واشكالها حسبما عرفناه في بحث النسبة الموسيقية ، فان الاسماء تضيق بنا ، حتى ان أقوى دماغ لا يستطيع حفظها ، فالى اين نصل اذا وضعنا اسما جديدا لكل نغم بمجرد تصويره على درجة غير مستقره ؟ او لمجرد التنويع فيه الى نغم آخر كما يفعلون الآن ؟ حقاً ان معجما ضخما لا يكفي آنئذ لحشر تلك الاسماء ، فيغرق السباحون في هذا الخضم العجاج قبل ان يفقهوا حقائق الانغام ، ويملون من دراسة هذه الموسيقى قبل ان يتلذذوا بحلاوتها وانسجامها ؛ فلا مانع اذن من تضحية الاسماء الحالية في سبيل الوصول الى الغرض المقصود ، لان الاسماء يجب ان تكون سهلة منظمة مختصرة طبق قاعدة يمكن حفظها ، لاجراء المقارنة بين الانغام وتمثيلها في الاذهان ، وبدون ذلك لا يستطاع فهم النغم عند ذكر اسمه ، فتفوت الغاية الرئيسية من التسمية والاسماء ، اما الذين لا يوافقون على فكرتنا لمجرد العناد او التمسك بالقديم ، فلسوف تجتثهم سنّة تنازع البقاء ، ويدوّن تاريخ الفن بيد النقمة والأسف ، انهم كانوا عثرة في سبيل تقدمه .

هذا من جهة الاسماء ، اما من جهة تركيب الانغام فان الذين يفقهون ناموس الاتصالية والانفصالية ، يقررون معنا ان الاصوات الموسيقية خاضعة لناموس الاتصالية (Continuité) وبموجبه لا يمكن ان تتبين التغييرات الطارئة على اجزاء الكل الا بواسطة درجات مرنة غير حساسة بذاتها ، وهذا ينطبق تماما على طبيعة السلم الموسيقي الذي يشبه خطا متصلا ، كل جزء منه يصلح لان يتفق ويأتلف مع اي جزء آخر ، اذا قامت بين تلك الاجزاء نسبة موسيقية دعمتها البراهين . فالموسيقيّ الذي يعتقد صحة هذه النظرية يرى ببصيرته اجزاء السلم العديدة كما حددتها الذرات الصوتية ، ولو أن الاذن البشرية لا تستطيع ان تميز كلا منها على التتالي ، لذلك لا ينافي ناموس الاتصالية ان تكون اجزاء السلم متساوية ، شريطة ان يكون البعد الصوتي بين كل

جزء وما يجاوره كأصغر ما تميزه الآذان البشرية ، وفي اعتقادنا ان تقسيم السلم الى مئتي ربع كوما (كل منها = ٦ ذرات صوتية) حسب السلم العربي ، يجاري هذه النظرية بالنسبة الى الآذان ذات الحساسية العادية ، وان كان مؤتمر القاهرة قد ارتأى ان الأذن الرهيفة تميز صوتا يساوي نصف مليمتر على وتر طوله متر ، اي ذرة واحدة من السلم المقسوم الى ١٢٠٠ ذرة ؟ ! ومما يشجع على قبول فكرة ارباع الكوما أنها لم تقض على شخصيات الانغام كما فعل اصحاب التعديل الافرنجي . تلك هي احدث نظرية أيدتها الارقام الدقيقة، فحددت ابعاد انغام الموسيقى العربية بأصدق البراهين ، وارتأت للعالم الفني رأي الاستاذ كيفيليه القائل : « اذا بلغ الفن ذروته امكن ايضاحه وتحديده بالارقام » فعلى هذا الاساس الراهن سوف نجري في تبيان تركيب الانغام .

وبما ان الاشياء تتميز باضدادها ، لا نرى بدا من استعراض تركيب الانغام القديمة والمعاصرة ، ليحكم القارىء بنفسه على فساد رأي القائلين باخضاع الانغام لناموس الانفصالية (Interruption) وهو في الموسيقى تقطيع السلم الى درجات محدودة تؤلف كتلا صوتية مستقلة كالانصاف والارباع .

تركيب الانغام القديمة

١) ـ حسب منطوق الدياغرام الفيثاغوري

هذا السلم مؤسس على نسبة موسيقية غير منسجمة ، لورود حلقة معقدة فيها ، وهو مقسوم الى جناحين يتوسط بينهما فاصل طنيني ، وكل جناح يتألف من طنينين وبقية (١/٩ ، ١/٩ ١٣/٢٥٦) فاستناداً على تبديل الصور الذي عرفناه في بحث النسبة المتصلة الموسيقية ، يمكن ان ننظم من هذا الجناح (البعد بالاربع) ثلاثة أشكال ، تتألف منها الانغام الفيثاغورية .

١)ـ الجناح الليدي، وهو عبارة عن طنينين تليهما البقية، كالجناح الاول من نغم العجم تقريباً
٢)ـ « الدوري ، « « « بقية يليها طنينيان ، « « « « « الكردي «
٣)ـ « الفريجي « « « طنينين بينهما البقية ، « « « « « البوسلك «

فعلى هذا الاساس تألفت انغام ليديوس ، ودوريوس ، وفريجيوس ، فكان :

نغم ليديوس عبارة عن جناحين من الشكل الاول يتوسط بينهما الفاصل الطنيني .
« دوريوس » » » » » الثاني » » » » »
« فريجيوس » » » » » الثالث » » » » »

ثم تفننوا في تركيب الانغام بجعل الفاصل الطنيني ، إما تحت الجناحين ، اي قبلهما وليس بينهما ، ابتداء من قرار النغم الى جوابه ، وهكذا عرفوا ثلاثة انغام أخر ، ميزوها عما قبلها بكلمة (Hypo) اي (تحت) وهي :

نغم هيبوليديوس ، وهو بعد طنيني يليه جناحان من الشكل الاول .
« هيبودوريوس ، » » » » » » الثاني .
« هيبوفريجيوس ، » » » » » » الثالث .

وإما بجعل الفاصل الطنيني فوق الجناحين ، اي بعدهما ، فعرفوا بذلك ثلاثة انغام أخر ميزوها عما قبلها بكلمة (Hyper) اي (فوق) وهي :

نغم هيبرليديوس ، وهو جناحان من الشكل الاول ، يليهما الطنيني
« هيبردوريوس ، » » » » الثاني ، » »
« هيبرفريجيوس ، » » » » الثالث ، » »

ويمكن اهمال نغمي الهيبوفريجيوس والهيبرفريجيوس ، لان الاول منهما يشبه نغم الهيبرليديوس والثاني يشبه نغم الهيبودوريوس ، واليك بيان ذلك باعتبار ان حرف ط = طنيني (١/٩ الوتر) و ب = بقية (١٣/٢٥٦ الوتر) :

١) – هيبردوريوس بططب ط ط (ط) = كردي ، وفي اللاروس هيبوفريجيوس .
٢) – دوريوس ب طط (ط) ب طط = كردي ، « » فريجيوس .
٣) – هيبودوريوس (ط) بططب ط ط = } نهاوند = مينور عند الافرنج
٤) – هيبرفريجيوس ط بط طبط (ط) = }
٥) – فريجيوس ط بط (ط) طب ط = نوى بوسليك ، وفي اللاروس دوريوس
٦) – هيبوفريجيوس (ط) طبط طب ط = } نوروز
٧) – هيبرليديوس ططب ط ب (ط) = }
٨) – ليديوس ط طب (ط) ططب = عجم = ماجور عند الافرنج
٩) – هيبوليديوس (ط) طط بطط ب = بوسلك ينحدر الى العجم

فهذه الاشكال تبين بوضوح كيف ان الانغام تتركب بتغيير ترتيب ابعاد الجناح ، ثم بتغيير وضعية الفاصل الطنيني بالنسبة الى الجناحين ، وفي ذلك ابلغ برهان على ان الانغام لا تتميز عن بعضها بمستقراتها ولا بشروط سيرها بل بتغيير نسب درجاتها ؛ فهذه الاشكال كلها انغام ليس لها قرار معين ، لان كل درجة في السلم يمكن ان تكون قرارا لكل منها ، اما المستقر الذي اصطلح الموسيقيون مع الزمن على تحديده لكل نغم ، فليس سوى استحسان مجرد ، واعتراف بان ذلك المستقر هو اكثر درجات السلم لباقة لاظهار شخصية ذلك النغم .

وقد علمنا من صديقنا الاستاذ الموسيقار ايليا سيمونيدس ، ان قدماء اليونان لم يكتفوا بما تقدم من الانغام ، بل عرفوا اشكالا اخرى مثل (Eolios) بوليوس و (Iastios) ياستيوس و (Hypermixolidios)هيبرميكسوليديوس .

ونرجح ان بعض هذه الانغام ، غير المعروفة الآن ، كانت تتركب من جناحين مختلفين ، كأن نجعل الجناح الاول من النغم فريجيا والثاني ليديا ، بحيث يتوسط الفاصل الطنيني بينهما ، الى غير ذلك من الاشكال التي يمكن تأليفها علاوة على ما مر ذكره . اما انغام الميكسو فهي تلك التي يمتزج فيها الجناح بغيره ، كأن نمزج الدوري بالليدي ، فنأخذ من الدوري بعده الاول (ب) ومن الليدي بعده الثالث (ب) فيكون البعد الثاني الممتزج (ط + ط - ب) اي ٣٢٨ ذرة صوتية وهو يعادل نيفا و ٦ ارباع معدلة ، ولعل هذا الجناح المركب يقابل (٢ + ٦ + ٢ ارباع) او كجناح المينور الافرنجي .

ويمكن ان تتفق هذه الانغام بصورة تقريبية مع انغام السلم المعدل من جهة التنويع ، والفرق بين الذياغرام وبينه ، ان البعد الطنيني في الاول يساوي ٢٠٤ ذرات والبقية ٩٠ ذرة بينما يساوي الصوت الافرنجي ٢٠٠ ذرة ونصفه الذي يقابل البقية ١٠٠ ذرة ، وقد اهمل الافرنج كل الاشكال التي أثبتناها واكتفوا فقط بشكل ليديوس (ماجور) وهيبودوريوس (مينور) وذلك لاعتقادهم ان الاشكال الباقية يمكن ان تتولد ، بالتنويع من النغمين المذكورين الى أقاربهما ، كما ذكرنا في فصل صياغة الالحان .

٢) - حسب منطوق سلم الـ ٤٧ كوما .

ان جناح هذا السلم = ١/٢ ١٩ كوما ، والفاصل الطنيني بين الجناحين = ٨ كومات ، وقد عدّل القدماء عنه هرباً من تنصيف الكومات ، وهذا الجناح يشمل

بصورة تقريبية نسب كثير من الاجنحة كما رأينا في ص ١٨٧ واليك بعضها :

١) - كوما	٨	٨	١/٢ ٣	وهو	يقارب	نسبة ١/٩	١/٩	١٣/٢٥٦
٢) - »	٨	٧	١/٢ ٤	»	»	» ١/٩	١/١٠	١/١٦
٣) - »	٩	٥	١/٢ ٥	»	»	» ١/٨	١/١٤	١/١٣
٤) - »	٩	٨	١/٢ ٢	»	»	» ١/٨	١/٩	١/٢٨
٥) - »	٧	٦	١/٢ ٦	»	»	» ١/١٠	١/١٢	١/١١
٦) - »	٩	٧	١/٢ ٣	»	»	» ١/٨	١/١٠	١/٢١
٧) - »	٤،٥	١٠،٥	١/٢ ٤	»	»	» ١/١٥	١/٧	١/١٦

فاذا غيّرنا ترتيب هذه الابعاد في كل جناح ، ثم الفنا انغاماً من جناحين متماثلين او مختلفين يتوسط بينهما الفاصل الطنيني او يتأخر عنهما او يتقدم عليهما ، فاننا نحصل على اشكال عديدة من الانغام الشرقية ، يمكن ان تُستخرج نسبها الوترية وذرات ابعادها حسب القواعد التي سبق شرحها ص ٧٤ - ٧٩ - ١٤١ ؟

٣) - حسب منطوق سلم الـ ٥٣ كوما .

يتألف جناح هذا السلم من ٢٢ كوما ، ويساوي الطنيني الفاصل بين الجناحين ٩ كومات ، وتتتالى ابعاده بحيث تعبر بصورة تقريبية عن نسب اجنحة كثيرة هذه اشهرها :

١) - ٩	٩	٤	وهو	يقارب	نسبة	١/٩	١/٩	١٣/٢٥٦
٢) - ٩	٨	٥	»	»	»	١/٩	١/١٠	١/١٦
٣) - ١٠	٨	٤	»	»	»	١/٨	١/١٠	١/٢١
٤) - ١٠	٩	٣	»	»	»	١/٨	١/٩	١/٢٨
٥) - ٥	١٢	٥	»	»	»	١/١٥	١/٧	١/١٦

فاذا غيرنا ترتيب هذه الابعاد في كل جناح ، ثم الفنا انغاما حسبما تقدم من جناحين متماثلين او مختلفين يتوسط الفاصل الطنيني بينهما او يتأخر عليهما ، نحصل على انغام كثيرة تشبه الانغام العربية ، ويمكن ان نستخرج نسبها الوترية وعدد ذراتها حسب القواعد السابقة التي عرفناها .

٤) ـ حسب منطوق السلم الهندي .

تتالى ابعاد هذا السلم حسب تقسيمه (شكل ق، صفحة ٢٢٩) على الاشكال الآتية :

١) ـ اجزاء ٤ ٥ وهذا يعادل نسبة ١/٨ ١/٧

٢) ـ « ٤ ٣ ٢ « « « ١/٨ ١/١٠ ١/٢١

٣) ـ « ٣ ٤ ٢ « « « ١/٩ ١/٩ ١٣/٢٥٦

واذا التفتنا الى الاشكال الاخرى التي تتأتى من تغيير ترتيب اجزاء هذا السلم ، نحصل على نسب اخرى ، يستطيع القارىء ان يعرفها بسهولة استنادا على ما مر به من الابحاث . فاذا غيرنا اشكال ترتيب تلك الاجزاء في كل جناح ، ثم الفنا انغاما من جناحين متماثلين او مختلفين يتوسط الفاصل الطنيني بينهما ، او يتقدم عليهما ، او يتأخر عنهما ، فاننا نحصل على كثير من الانغام الهندية والشرقية ، ونعرف نسبها الوترية وعدد ذراتها حسب القواعد المعلومة ، وجدير بالملاحظة ان الانغام الهندية الخماسية الدرجات تشبه الانغام التي عرفها الناس قبل عهد فيثاغوروس ، مما يثبت ان الموسيقى الهندية ترجع الى اقدم العصور ، اما الانغام السباعية فمبنية على السلم ذي الـ ٢٢ جزءاً المنقول عن نظرية السلم العربي كما سبق البيان في بحث السلالم الموسيقية ، واكثر الانغام الهندية يتألف من نسب (١/٨ ١/١٠ ١/٢١) على اختلاف ترتيبها .

٥) ـ حسب منطوق السلم ذي الـ ٦٨ كوما .

يساوي جناح هذا السلم ٢٨ كوما ، اما الفاصل الطنيني فيعتبر ١٢ كوما ويسمونها « دقيقة » ولعل اليونان طلعوا على الفن بهذا السلم منذ عهد ليس ببعيد ، مجاراة للسلم العربي الذي يُقسم الى ١٧ جزءاً ظنها الكثيرون في عهد الجمود متساوية ، فمن الدقة اذن قسمة الجزء الواحد منها الى اربع كومات متساوية ، لانه اذا كان السلم العربي قد جمع القسم الاعظم من النسب الموسيقية كما اشتهر عنه ، فبالاحرى جدا ان يجمع سلم الـ ٦٨ كوما جميع الانغام .

ولكن بما ان قسمة السلم الى ٦٨ كوما متساوية بدلا عن ١٧ جزءاً خاطئة من الاساس ، لان اجزاء السلم العربي غير متساوية ، لذلك لم يتوصل اليونانيون الى نتيجة حاسمة في التعبير عن نسب الانغام ، بل بالعكس كان تقسيم السلم الى ٦٨ دقيقة ، موضع جدل عنيف ونقد شديد بين علماء اليونان ،

واليك بعض اشكال من ابعاد الجناح حسب الانغام الكنائسية المتداولة .

بدقائق السلم اليوناني (٦٨ كوما)					بالنسب الموسيقية		
شكل ١) -	١٢	٩	٧	يقارب	١/٩	١/١٢	٧/٨٨
« ٢) -	١٢	١٠	٦	«	١/٩	١/١٠	١/١٦
« ٣) -	١٢	١٢	٤	«	١/٩	١/٩	١٣/٢٥٩
« ٤) -	٧	١٥	٦	«	١/١٦	١/٧	١/١٦
« ٥) -	١٣	١٠	٥	«	١/٨	١/١٠	١/٢١
« ٦) -	١٣	١٢	٣	«	١/٨	١/٩	١/٢٨
« ٧) -	٨	١٣	٧	«	١/١٣	١/٨	١/١٤
« ٨) -	١٠	١٥	٣	«	١/١٠	١/٧	١/٣٦

وبما ان معظم الانغام اليونانية شرقية ، فلا بدع اذا كانت أصول تركيبها موافقة للموسيقى العربية ، ولا غرابة بان يكون بين اسمائها ما هو منقول عن الاتراك والفرس كما سترى من الامثلة التالية ، وهي انغام لا يزال اكثرها معروفا عند اليونان ، وبعضها اندثر ولكنه وارد في الكتب المطبوعة منذ قرن واحد .

فالشكل الاول ، اي الجناح (١٢ ٩ ٧) هو أس الانغام اليونانية من نوع دياتونيك ، وتركيبها يتم بتتالي درجات السلم دون اي رفع او خفض بها ، واليك نغم ني دياتونيك ، وكل درجة منه تكون قراراً للنغم الخاص بها .

ني   پا   ڤو   غا   ذي   كه   ظو   ني

١٢   ٩   ٧   ١٢   ١٢   ٩   ٧

راست   دوكاه   سيكاه   جهاركاه   نوى   حسيني   اوج   كردان

وهو عبارة عن جناحين من الشكل الاول يتوسط الفاصل الطنيني بينهما ويقابله عندنا نغم الراست ، اما اذا جعلنا قرار النغم وجوابه درجة (پا) وتدرجنا حسب الابعاد المبينة اعلاه بالكومات فاننا نحصل على نغم پا دياتونيك ، وهو عبارة عن جناحين بترتيب ٩ ٧ ١٢ كوما يتوسط الفاصل الطنيني بينهما ، ويقابله عندنا نغم الحسيني ، فاذا تابعنا هذا الاسلوب نجد ان نغم ڤو دياتونيك يتألف من بعد بالخمس وبعد بالاربع ويقابله عندنا نغم سيكاه ، اما نغم ظو دياتونيك فيتألف من بعد بالاربع وبعد بالخمس ، ويقابله نغم الاوج .

وغادياتونيك ، يتألف من جناحين بترتيب ١٢،٩،٧ يتقدم الطنيني عليهما ويقابله نغم جهاركاه
وذي » » » » » » » » » يتلوهما الفاصل الطنيني » » يكاه
وكه » » » » » ١٢،٧،٩ » » » » » » عشيران

وعلى هذا المنوال نؤلف مثل هذه الانغام تقريباً اذا كان الجناح ١٢ ١٠ ٦ كوما ، حسب الشكل الثاني ، فتكون الابعاد بين درجات السلم كما يلي :

ني	با	ڤو	غا	ذي	كه	ظو	ني
١٢	١٠	٦	١٢	١٢	١٠	٦	

والانغام المتكونة من ابعاد كهذه تقارب انغام السلم الطبيعي المؤسس على نسب ١/٩ ١/١٠ ١/١٦ ، وتتميز طائفة الانغام الدياتونيكية اليونانية بأنها تحتوي دائماً على ثلاثة ابعاد كل منها ١٢ كوما اي نحو ١/٩ وتر ، على ان يكون كل واحد من الابعاد الاربعة الاخرى اكبر من ليما (٤ كومات) . اما طائفة انغام الكروماتيك فتميز عن غيرها بأنها تضم خمسة ابعاد كل منها ١٢ — ١٣ وبعدين كل منهما ٤ كومات او أقل ، وهي تشبه نغم النهاوند ومثاله :

ني	با	ڤو	غا	ذي	كه	ظو	ني
١٢	٣	١٣	١٢	٣	١٣	١٢	

واذا تغير مركز الفاصل الطنيني بالنسبة الى الجناحين ، قامت انغام الكروماتيك مقام انغام السلم الفيثاغوري ، اما الانغام (إنهارمونيك) فتتميز عما قبلها بأنها تحتوي على بعد او بعدين كل منهما نحو ١/٧ الوتر ، مثاله :

ني	با	ڤو	غا	ذي	كه	ظو	ني
٧	١٥	٦	١٢	٧	١٥	٦	

ويقابله عندنا نغم الحجازكار ، ثم توسع الناس فأطلقوا هذه الألقاب على كل ما يقارب تلك النسب ، وبعضهم يسمى الكروماتيك إنهارمونيك وبالعكس .

هذا قليل من كثير ، مما يمكن تركيبه من سلاسل الانغام اليونانية في سلم الـ ٦٨ كوما ، فليجرب الراغبون عزف هذه الانغام ، وليختاروا لكل منها أفضل قرار . ولا يخفى ان علماء اليونان لا يزالون يحاربون هذا التقسيم ، وبعضهم يظن ان تقسيم السلم الى ٧٢ كوما اصح وأفضل ، فتكون أبعاد الجناح من الدوكاه الى السيكاه ١٠ كوما ومنها الى الجهاركاه ٨ ، ومنها الى النوى ١٢ ؟

وقد تكلمنا عن ذلك كله بما فيه الكفاية في بحث السلالم الموسيقية ، حتى اصبح قارىء كتابنا قادراً على مناقشة سائر النظريات ، ودحض الفاسد بالبرهان .

ونختتم هذا البحث بايراد صور من الانغام اليونانية القديمة :

١) -	دقائق	١٢	١٤	١١	٣	١٢	٩	٧	قراره ني
٢) -	»	١٢	٤	١٢	١٢	٧	١٥	٦	» »
٣) -	»	٧	١٨	٣	١٢	٩	٧	١٢	
٤) -	»	٧	١٨	٣	١٢	٧	١٨	٣	
٥) -	»	٧	١٢	٧	١٦	٥	١٢	٩	
٦) -	»	١٣	٣	١٢	١٢	٩	٧	١٢	قراره پا
٧) -	»	١٣	٣	١٢	١٢	٣	١٣	١٢	» »
٨) -	»	١٣	١٢	٣	١٢	١٣	١٢	٣	» »
٩) -	»	١٣	٣	٦	١٨	٩	٧	١٢	» »
١٠) -	»	٩	٧	٢١	٣	٤	١٢	١٢	» »
١١) -	»	٩	٧	١٢	١٢	٧	١٨	٣	» »
١٢) -	»	٩	٧	١٢	١٢	٣	١٣	١٢	» »
١٣) -	»	٩	٧	٧	١٦	٥	١٢	١٢	» »
١٤) -	»	٥	١١	١٢	١٢	٥	١١	١٢	» »

الانغام العربية

من عهد الفارابي الى عهد اللاذقي ، بين القرنين العاشر والخامس عشر ، م .

لقد دوّن العرب القدماء في المخطوطات كثيراً من الانغام بالعلامات الموسيقية حسب السلم العربي القياسي ، ولكن ضياع نسبه وعلامات تحويله ، وابعاد درجاته واسمائها ، اضف الى ذلك اغلاط النساخ واضطراب العبارات ، كل ذلك ادّى الى ضياع حقائق الانغام القديمة وطرق تركيبها ، فرأينا ان نسهب

في هذا البحث كي نكشف للناس عن تلك الاسرار ، فلا يظنّ احد بعد الآن ان الموسيقى العربية من الالغاز .

ويرى القارىء ان جميع هذه الانغام مؤسسة على درجة واحدة من السلم هي (١) = عشيران = لا ، وهذا يبرهن على ان اختلاف المستقر لم يكن ليغير شخصية النغم ، ويدل أيضاً على ان تحديد شروط السير بالانغام ، تحت القرار وفوق الجواب ، تعقيد دخيل على الموسيقى العربية لم يكن في القديم وليس له أدنى علاقة بشخصية الانغام ؛ ولقد قسم العرب السلم الى قسمين ، بعد بالاربع وهو ما ندعوه الجناح او « الجنس » وبعد بالخمس وهو ما يسميه بعضهم « العقد » تسهيلا لمعرفة تركيب الانغام .

والبعد بالخمس = ١/٣ الوتر ، وهو جناح مضاف اليه فاصل طنيني ، فاذا توسط هذا الفاصل بين الجناحين وأضيف الى الاول منهما تألف النغم من بعد بالخمس وبعد بالاربع ، وإذا أضيف الى الثاني منهما تألف النغم من بعد بالاربع وبعد بالخمس ؛ أما اذا تقدم الفاصل الطنيني على الجناحين ، فالنغم مؤلف من بعد بالخمس وبعد بالاربع ، واذا تأخر عنهما فالنغم مؤلف من بعد بالاربع وبعد بالخمس ؛ سواء ظهرت نسبة ١/٩ الوتر في كل هذه الاشكال او لم تظهر ، وسواء أكانت في أول البعد بالخمس او في آخره او في وسطه (١) .

وقد رمز العرب الى ابعاد درجات كل جناح او عقد بالحروف الآتية :

ط = البعد الطنيني = ١/٩ الوتر ، ذراته ٢٠٤
ج = المجنب الكبير = ١/١٠ » » ١٨٠
ﺟ = » الصغير = ١/١٦ أو ١/١٥ » » ١١٤
ب = البقية (ليما) = ١٣/٢٥٦ او ١/٢١ » » ٩٠

وفيما يلي بيان ما استعمله المتقدمون من أشكال البعدين ذي الاربع وذي الخمس نقلا عن مصادر قديمة موثوق بها (مع العلم بأن في الموسيقى اشكالا أخرى سيأتي الكلام عنها في بحث الانغام العربية الصحيحة) .

---

(١) هذا ما كان قديماً ، أما نحن فنرى ان العقد الذي يحوي نسبة ١/٩ الوتر في أوله أم في آخره ، انما هو جناح يتقدم الطنيني عليه أو يتاخر عنه ، لذلك نرى من شروط العقد أن لا يظهر الطنيني في أوله ولا في آخره كما ستری في جدول أشهر العقود .

١) ــ بعض اشكال البعد بالاربع عند القدماء .

الشكل (١) عشاق ابعاده = ط ط ب
اسماء درجاته ا د ز ح
نسبته الوترية ١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٧٩٠١ ٧٥٠٠

الشكل (٢) نوى ابعاده = ط ب ط
اسماء درجاته ا د هـ ح(١)
نسبته الوترية ١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٨٤٣٨ ٧٥٠٠

الشكل (٣) بوسليك ابعاده = ب ط ط
اسماء درجاته ا ب هـ ح
نسبته الوترية ١٠٠٠٠ ٩٤٩٢ ٨٤٢٨ ٧٥٠٠

الشكل (٤) راست ابعاده = ط ج جـ
اسماء درجاته ا د و ح
نسبته الوترية ١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٨٠٠٠ ٧٥٠٠

الشكل (٥) نوروز ابعاده = ج جـ ط
اسماء درجاته ا ج هـ ح
نسبته الوترية ١٠٠٠٠ ٩٠٠٠ ٨٤٣٨ ٧٥٠٠

الشكل (٦) حجازي ابعاده = ج ط جـ
اسماء درجاته ا ج و ح
نسبته الوترية ١٠٠٠٠ ٩٠٠٠ ٨٠٠٠ ٧٥٠٠

الشكل (٧) اصفهان ابعاده = ج جـ جـ ب
اسماء درجاته ا ج هـ ز ح
نسبته الوترية ١٠٠٠٠ ٩٠٠٠ ٨٤٣٨ ٧٨٧٥ ٧٥٠٠

---

١) **ملاحظة :** ويمكن أن تعبر هذه الدرجات الفيثاغورية ، بواسطة علامة تحويل الكوما ، عن نسب (١/٨ ١/٢٨ ١/٩) و (١/٨ ١/٢١ ١/١٠) الخ . فتتكيف النسبة الوترية حسب النسبة الموسيقية .

تنبيه - في الشكل السابع يتألف الجناح من أربعة أبعاد ، وهو عبارة عن نوروز شكل ٥ ، مفرع الطرف . ولقد سبق ايضاح الفرق بين النسبتين ١٣/٢٥٦ و ١/٢١ ، اي بين النسب الوترية لدرجة ز حينما تكون ٧٩٠١، او ٧٩١٠، او ٧٨٧٥، الخ . فليراجع بمكانه ؛ انظر ايضا بحث « مناطق الاشتباه ».

١) بعض اشكال البعد بالخمس عند القدماء .

الشكل (١) عشاق	ابعاده =	ط	ط	ب	ط	
اسماء درجاته		ح	يا	يد	يه	يح
نسبته الوترية		٧٥٠٠	٦٦٦٧	٥٩٢٦	٥٦٢٥	٥٠٠٠

الشكل (٢) نوى (1)	ابعاده =	ط	ب	ط	ط	
اسماء درجاته		ح	يا	يب	يه	يح
نسبته الوترية		٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٣٢٨	٥٦٢٥	٥٠٠٠

الشكل (٣) ابوسليك	ابعاده =	ب	ط	ط	ط	
اسماء درجاته		ح	ط	يب	يه	يح
نسبته الوترية		٧٥٠٠	٧١١٩	٦٣٢٨	٥٦٢٥	٥٠٠٠

الشكل (٤) راست (2)	ابعاده =	ط	ج	ج	ط	
اسماء درجاته		ح	يا	يج	يه	يح
نسبته الوترية		٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٠٠٠	٥٦٢٥	٥٠٠٠

الشكل (٥) نوروز (3)	ابعاده =	ج	ج	ط	ط	
اسماء درجاته		ح	ي	يب	يه	يح
نسبته الوترية		٧٥٠٠	٦٧٥٠	٦٣٢٨	٥٦٢٥	٥٠٠٠

الشكل (٦) حجازي (4)	ابعاده =	ج	ط	ج	ط	
اسماء درجاته		ح	ي	يج	يه	يح
نسبته الوترية		٧٥٠٠	٦٧٥٠	٦٠٠٠	٥٦٢٥	٥٠٠٠

(1) وبعضهم يسميه ابوسليك . (2) وبعضهم يسميه بنجكاه . (3) وفي القرن الخامس عشر سموه « حسيني » . (4) قبل القرن الخامس عشر م كانوا يسمونه « عزال » ، ويمكن ان ينقلب هذا الجناح الى نسب (١/١٥ ١/٧ ١/١٦) بواسطة علامة تحويل الكوليا .

الشكل (٧) عزال = ط ج ط جـ
اسماء درجاته ح يا يج يو يح
نسبته الوترية ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٦٠٠٠ ٥٣٣٣ ٥٠٠٠

الشكل (٨) بنجكاه = ط ط ج جـ
اسماء درجاته ح يا يد يو يح
نسبته الوترية ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٥٩٢٦ ٥٣٣٣ ٥٠٠٠

الشكل (٩) اصفهان = ج جـ جـ ب ط
اسماء درجاته ح ي يب يد يه يح
نسبته الوترية ٧٥٠٠ ٦٧٥٠ ٦٣٢٨ ٥٩٠٦ ٥٦٢٥ ٥٠٠٠
(وهو عبارة عن شكل (٥) مفرع الوسط)

الشكل (١٠) بنجكاه زائد = ط ج جـ جـ ب
اسماء درجاته ح يا يج يه *يز يح
نسبته الوترية ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٦٠٠٠ ٥٦٢٥ ٥٢٥٠ ٥٠٠٠
(وهو عبارة عن شكل (٤) مفرع الطرف)

الشكل (١١) عراق = ج ط جـ ج ب
اسماء درجاته ح ي يج يه *يز يح
نسبته الوترية ٧٥٠٠ ٦٧٥٠ ٦٠٠٠ ٥٦٢٥ ٥٢٥٠ ٥٠٠٠
(وهو عبارة عن شكل (٦) مفرع الطرف)

الشكل (١٢) بزرك = جـ ب ط ج جـ
اسماء درجاته ح *ي يا يد يو يح
نسبته الوترية ٧٥٠٠ ٧٠٠٠ ٦٦٦٧ ٥٩٢٦ ٥٣٣٣ ٥٠٠٠
(وهو عبارة عن شكل (٨) مفرّع)

الشكل (١٣) كوشت = ج جـ ب ط جـ
اسماء درجاته ح ي يب يج يو يح
نسبته الوترية ٧٥٠٠ ٦٧٥٠ ٦٣٠٠ ٦٠٠٠ ٥٣٣٣ ٥٠٠٠

ملاحظة : الجناح المفرَّع هو ما تألف من ٤ أبعاد ، بقسمة البعد الاول فيه الى نسبتين ، اما المفرَّع الوسط فهو ما انقسم فيه البعد المتوسط ، والمفرع الطرف ما انقسم بعده الأخير الى نسبتين ؛ كقسمة ١/١٠ الوتر الى ١/١٦ وَ ١/٢٥ ، او ١/٩ الوتر الى ١/١٥ وَ ١/٢١ ، وقس على ذلك تفريع البعد بالخمس الى ٥ أبعاد . اما الجناح المحوَّل فهو ما دخلت على أحد أبعاده الصوتية اشارة التحويل التي تخفض الدرجة او ترفعها بمقدار ثلث صوت ، فتتغير نسبه الموسيقية والوترية (راجع بحث اشارة التحويل) خذ لك مثلا الجناح شكل٦ فاذا أدخلنا اشارة التحويل قبل درجته الثانية ج أصبحت نسبه هكذا : (١/١٥ ١/١٧ ١/١٦) وقس على ذلك تحويل البعد بالخمس ؛ وسيأتي تفصيل هذه الاشكال في بحث الانغام الصحيحة .

وقد جاء في كتاب الفتحية المخطوط في منتصف القرن الخامس عشر م ، لمؤلفه المرحوم محيي الدين محمد بن عبد الحميد اللاذقي ، ان المتأخرين قد استخرجوا ابعاداً ملائمة من ذي الاربع غير الاشكال السبعة ، وأبعاداً ملائمة من ذي الخمس غير الاشكال الثلاثة عشر ، ولم يورد بيانها ، ولكنه كرر مرتين او ثلاثا ، كلاما عن عدم تقيد القدماء بأسماء الابعاد المذكورة او بأسماء الانغام ، لانها « اصطلاحات موضعية موقتة لا يحسن الجدل فيها » اذ يتوجب على الباحث ان يهتم باللباب دون القشور ، فالقصد الاساسي اثبات وجود النسب الموسيقية في الأنغام القديمة ، وتبيان اساوب تركيبها ، لا وصف الاسماء والبحث عن واضعها واسباب اختلافها ، فكلها اصطلاحات عارضة تبدو وتزول ، بينما النغم المسمّى ، كائن في طبيعة الموسيقى وباق الى الابد .

تركيب المقامات العربية القديمة والدوائر النغمية

أما وقد عرفنا سبعة اشكال من البعد ذي الاربع وثلاثة عشر من البعد ذي الخمس فلنستعرض الانغام التي يمكن ان تتركب منها حسبما ذهب القدماء ، الذين اعتبروا بعضها ملائماً مقبولا ، وأمامه حرف م ، وبعضها ضعيف الملاءمة ، بل خفي التنافر وامامه حرف خ ، وبعضها ظاهر التنافر وامامه حرف ظ ؟

فاذا اضفنا اي شكل من أبعاد الخمس الى اي شكل من ابعاد الاربع حصلنا على نغم او دور كما اسماه القدماء ، ويمكن تصوير هذه الادوار على اية درجة من السلم العربي ، وقد وضع المتقدمون اسماء لبعض هذه الادوار واعتبروا بعضها مقامات وتركوا البعض الآخر بلا اسماء ، فطفق الموسيقيون يتفننون في تركيب الانغام ووضع اسماء لها ، لاسيما بعد ان عرفوا اشكالا أخرى من الابعاد بالاربع وبالخمس ، كما قال صاحب الفتحية ، وهاك ٩١ دوراً نغمياً تتألف باضافة الابعاد ذات الخمس الى الابعاد ذات الاربع التي سبق تبيانها ، وهي تنقسم كما يلي :

احصاء المقامات والدوائر العربية حسب رأي القدماء

١) ـ ادوار سباعية ٤٨ ، منها ملائم ٢٧ ، خفي التنافر ١٤ ، ظاهر التنافر ٧
٢) ـ « ثمانية ٣٨ ، « « ١٦ « « ٦ « « ١٦
٣) ـ « تساعية ٥ ، « « ١ « « ٠ « « ٤
٩١ = (٤٤ + ٢٠ + ٢٧)

وجميع هذه الادوار والمقامات مشروحة في الجدول الآتي ص ٣٤٠ ، ويليه المقامات مع اشاراتها القديمة في الرسم ص ٣٤١ الذي يبيّن ما يقابلها بدرجات سلم الارباع المستعمل حالياً ، ونحن لا نتعرض لما اعتبره القدماء ملائماً اومتنافراً من هذه الادوار ، فتلك آراء لم يقيموا عليها دليلا ولا وضعوا لها قاعدة ، ولا ندري لماذا انتخبوا ١٢ دوراً اسموها مقامات ، وحرموا سواها من هذا الاسم .

وجدير بالملاحظة ان نسب المقامات القديمة وما يقابلها بالارباع ، موضوعة على اساس التقيد بابعاد درجات السلم العربي ، بفرض عدم وجود علامات التحويل ، ولكن اذا استعملنا هذه العلامات كما سلف البيان ، فان النسب تتغير وتتبعها الابعاد الموسيقية والنسب الوترية ، ولنضرب على ذلك مثلا مقام الحجاز ، فاننا اذا اعتبرنا نسبه (١/١٥ ١/٧ ١/١٦ ١/٩ ١/١٠ ١/١٦ ١/٩) جاء بالعلامات العربية مصوراً على مطلق البم : (ا *ج و ح يا يج يه يح) واذا اعتبرنا جناحه الثاني(١/١٦ ١/١٠ ١/٩) تبدلت درجة (يج) بدرجة (*يج) او (يب .) وقس على ذلك سائر الادوار القديمة ، التي يتوجب درس نسبها الصحيحة ومقابلتها بالانغام الحالية بواسطة مجمع علمي موسيقي .

الادوار القديمة وتركيبها

الادوار السباعية الابعاد

الاسم	الصفة	بالاربع	+	بالخمس
عشاق	م	١	مع	١
	خ	١	»	٢
	ظ	١	»	٣
	م	١	»	٤
	ظ	١	»	٥
	ظ	١	»	٦
دوستكاني	م	١	»	٧
ماهور كبير	م	١	»	٨
	م	٢	»	١
نوى	م	٢	»	٢
	خ	٢	»	٣
	م	٢	»	٤
نهاوند	خ	٢	»	٥
	خ	٢	»	٦
	خ	٢	»	٧
	خ	٢	»	٨
نوبهار	م	٣	»	١
وصال	م	٣	»	٢
بوسليك	م	٣	»	٣
	م	٣	»	٤
	خ	٣	»	٥
	خ	٣	»	٦
	خ	٣	»	٧
	خ	٣	»	٨
	م	٤	»	١
	م	٤	»	٢
	ظ	٤	»	٣
راست	م	٤	»	٤
	ظ	٤	»	٥
زنكوله	م	٤	»	٦
	م	٤	»	٧

الاسم	الصفة	بالاربع	+	بالخمس
كردانية	م	٤	مع	٨
	م	٥	»	١
صبا	م	٥	»	٢
	خ	٥	»	٣
محير	م	٥	»	٤
حسيني	م	٥	»	٥
حجازي	م	٥	»	٦
	خ	٥	»	٧
	ظ	٥	»	٨
	م	٦	»	١
	خ	٦	»	٢
	ظ	٦	»	٣
نهفت	م	٦	»	٤
رهاوي	م	٦	»	٥
	م	٦	»	٦
اوج	م	٦	»	٧
	خ	٦	»	٨

الادوار الثمانية الابعاد

الاسم	الصفة	بالاربع	+	بالخمس
	خ	٧	مع	١
	خ	٧	»	٢
	ظ	٧	»	٣
	م	٧	»	٤
	ظ	٧	»	٥
	ظ	٧	»	٦
	ظ	٧	»	٧
	ظ	٧	»	٨
	ظ	١	»	٩
عذراء	م	١	»	١٠
	ظ	١	»	١١
	ظ	١	»	١٢
	ظ	١	»	١٣
	خ	٢	»	٩
	م	٢	مع	١٠
	ظ	٢	»	١١
	ظ	٢	»	١٢
	ظ	٢	»	١٣
	م	٣	»	٩
	م	٣	»	١٠
	خ	٣	»	١١
	ظ	٣	»	١٢
	خ	٣	»	١٣
	ظ	٤	»	٩
اصفهان	م	٤	»	١٠
	م	٤	»	١١
	م	٤	»	١٢
	ظ	٤	»	١٣
	م	٥	»	٩
	م	٥	»	١٠
	م	٥	»	١١
	خ	٥	»	١٢
زيرفكند	م	٥	»	١٣
	ظ	٦	»	٩
	م	٦	»	١٠
عراق	م	٦	»	١١
بزرك	م	٦	»	١٢
كوشت	م	٦	»	١٣

الادوار التساعية الابعاد

الاسم	الصفة	بالاربع	+	بالخمس
	ظ	٧	مع	٩
	م	٧	»	١٠
	ظ	٧	»	١١
	ظ	٧	»	١٢
	ظ	٧	»	١٣

درجات المقامات العربية القديمة

مع مقابلتها بالأرباع الحالية

الحرف	الأبعاد	الأرباع	الرقم	اسم الدرجة
أ	١٢٠٠	١٢٠٠	٢٥	حسيني
يز	١١٧٦			
		١١٥٠	٢٤	نك حصار
يو	١٠٨٦	١١٠٠	٢٣	حصار
		١٠٥٠	٢٢	نم حصار
يه	٩٩٦	١٠٠٠	٢١	نوى
		٩٥٠	٢٠	نك حجاز
يد	٩٠٦	٩٠٠	١٩	حجاز
يج	٨٨٢			
		٨٥٠	١٨	نم حجاز
يب	٧٩٢	٨٠٠	١٧	جهاركاه
		٧٥٠	١٦	بوسلك
يا	٧٠٢	٧٠٠	١٥	نم بوسلك
ي	٦٧٨			
		٦٥٠	١٤	سيكاه
ط	٥٨٨	٦٠٠	١٣	كردي
		٥٥٠	١٢	نم كردي
ح	٤٩٨	٥٠٠	١١	دوكاه
		٤٥٠	١٠	نك زركوله
ز	٤٠٨	٤٠٠	٩	زركوله
و	٣٨٤			
		٣٥٠	٨	نم زركوله
ه	٢٩٤	٣٠٠	٧	راست
		٢٥٠	٦	كوشت
د	٢٠٤	٢٠٠	٥	نم كوشت
ج	١٨٠			
		١٥٠	٤	عراق
ب	٩٠	١٠٠	٣	عجم عشيران
		٥٠	٢	نم عجم عشيران
ا	٠	٠	١	عشيران

اسم النغم	الدرجات
عشاق	ا د ز ح يا يد يه اَ
	١ ٥ ٩ ١١ ١٥ ١٩ ٢١ ٢٥
بوسلك	ا ب ه ح ط يب يه اَ
	١ ٣ ٧ ١١ ١٣ ١٧ ٢١ ٢٥
نوى	ا د ه ح يا يب يه اَ
	١ ٥ ٧ ١١ ١٥ ١٧ ٢١ ٢٥
راست	ا د و ح يا يج يه اَ=يج
	١ ٥ ٨ ١١ ١٥ ١٨ ٢١ ٢٥
حسيني	ا ج ه ح ي يب يه اَ
	١ ٤ ٧ ١١ ١٤ ١٧ ٢١ ٢٥
حجاز	ا ج و ح ي يج يه اَ
	١ ٤ ٨ ١١ ١٤ ١٨ ٢١ ٢٥
رهاوي	ا ج و ح ي يب يه اَ
	١ ٤ ٨ ١١ ١٤ ١٧ ٢١ ٢٥
زنكلاه	ا د و ح ي يج يه اَ
	١ ٥ ٨ ١١ ١٤ ١٨ ٢١ ٢٥
عراق	ا ج و ح ي يج يه *يز اَ
	١ ٤ ٨ ١١ ١٤ ١٨ ٢١ ٢٣ ٢٥
أصفهان	ا د و ح يا يج يه *يز اَ
	١ ٥ ٨ ١١ ١٥ ١٨ ٢١ ٢٣ ٢٥
زيرافكند	ا ج ه ح ي يب يج يو اَ
	١ ٤ ٧ ١١ ١٤ ١٧ ١٩ ٢٣ ٢٥
بزرك	ا ج و ح *ي يا يد يو اَ
	١ ٤ ٨ ١١ ١٣ ١٥ ١٩ ٢٣ ٢٥

م. الله وردي

[illegible]

[illegible]

الشعب والاوازات

عرفنا ان الدور النغمي سواء أكانت ابعاده سبعة ام ثمانية ام تسعة، ينتهي عند انتصاف الوتر المتخذ قرارا للنغم، اما الشعب التي نتكلم عنها الآن، فهي جزء من الدور لا يشمل البعد بالكل بل ابعاداً اصغر منه، فقد تكون الشعبة بعداً بالخمس او بالاربع، او بعدا اوسط على نسبة خمس الوتر او سدسه، وقد عرف القدماء كثيرا من الشعب، وهذه اهم اشكالها:

٧ شعب متنوعة كالابعاد بالاربع مهما كانت اشكالها.
١٣ » » » بالخمس » » »
٢ » هما الجنس المفرد الاوسط، = ١/٥ الوتر اي (ب ط ب) او (ج ج ب) ودرجاتها (ا ب ه و) او (ا ج ه و).
٢ » هما الجنس المفرد الاوسط = ١/٥ الوتر (ط ج) او (ج ط) ونسبته (١/٩ ١/١٠) او بالعكس، ودرجاته (ا د و) او (ا ج و)
٢ » هما الجنس المفرد الاصغر، = ١/٦ الوتر وابعاده (ط ج) ونسبه (١/٩ ١/١٦) او بالعكس، ودرجاته (ا د ه.) او (ا * ج ه.)
١ هي الجنس المفرد الاصغر، ونسبته ١/٧ الوتر وقد ينقسم بعدين.

---

٢٧ وقد تتبدل ابعادها على عدة اشكال وتتغير نسبها حسب النغم.

اما الاوازات فانها ادوار نغمية او ابعاد بالخمس او بالست مرتبة على اسلوب خاص، وعددها سبع، وهي منسوبة الى بعض الكواكب هكذا:

كوشت، اوازة زحل، طبيعتها ترابية، درجاتها (اج و ح ي يب يج يو يح)
كردانية، » عطارد، » ممتزجة، » (ا د و ح يا يد يو يح)
نوروز، » المشتري، » نارية، » (اج ه ح ي يب يه يح)
سلمك، » المريخ، » » » (ا د و ح ي يا يج)
شهناز، » الشمس، » » » (اج ه و ح ي يا)
حصار، » الزهرة، » مائية، » (ا ب ه و ط يا)
مايه، » القمر، » هوائية، » (ا و ح يا)

اما الغاية الرئيسية من سرد هذه الشعب والاوازات ، فهي ايضاح تطور الانغام منذ ظهور السلم العربي الى اليوم . فالكتب القديمة تثبت بجلاء ان المقامات والادوار النغمية تآليف لحنية مشتملة على بعد بالكل ، وليس لها مستقر معين ، لان كل درجة من السلم تصلح ان تكون قرارا لها ، وتعيين القرار لا يخرج عن حدّ الاستحسان ، ومتى اتضحت هذه النقطة الحساسة حق للقارىء ان يتساءل من أين جاءت تلك القيود التي ضيّقت على أنغامنا الخناق ؟ فحددت السير حسب درجات معينة عند الصعود فوق جواب النغم او عند النزول تحت قراره ! فالجواب على مثل هذا السؤال يبدو واضحاً مقنعاً من الغاية التي توخاها القدماء بايجاد الشعب والاوازات ، الا وهي التنويع في الانغام ، وقد عرفنا اهميته الفنية في بحث صياغة الالحان ، ولكن القدماء لم يعرفوا الاسلوب التنويعي كما حددناه ، بل كان لهم أسلوب خاص هو اضافة احدى الشعب او الاوازات على المقام ، فاذا رحنا نلحن حسب نغم محصور بين القرار والجواب بدون تنويع جاء اللحن ضيقاً ، ولكن اذا استنجدنا بالشعب والاوازات واستعملناها في اللحن ، سواء عند الركوز على احد مستقراته الفرعية او عند الصعود فوق جوابه ، فاننا نجد مرتعاً فسيحاً بتصوير درجات احدى الشعب واضافتها فوق جواب المقام او تحت قراره ، دون ان نشذ عن نظامه الاساسي ، ويظهر ان هذه الفكرة نشأت في القرن الرابع عشر م . ، فاعتبرها الناس بدعة ولم يتقيدوا بها ، حتى انهم لم يضعوا لها قانونا ، ولم يعلنوا تركها لاستحسان الملحن ، مما أدّى الى عدم وضوح هذه الفكرة ، والى تقيّد الموسيقيين في عهد الجمود باسلوب واحد من التنويع في كل مقام باستعمال شعبة او اوازة واحدة ، وعلى كر الايام لصقت بالمقام الاساسي ، فصارت جزءاً منه بعد ان كانت من وسائل التنويع ، وهكذا نشأت فكرة تقييد السير صعوداً فوق الجواب ، او هبوطاً تحت القرار في اكثر الانغام ثم تطورت درجاتها مع الشعب والاوازات حسب السلم ذي الـ ٢٤ جزءاً ، وقد سمى الاتراك درجاته بأسماء مختلطة تبدلت مراراً ، وبتواتر الاهمال وشيوع الاخطاء الفنية ، وصلنا الى ما نحن عليه من الفوضى والاضطراب في علم الانغام ، ثم انتقلت اسماء الاجزاء من السلم التركي الى الارباع المعدلة ، على ما علمت في بحث السلالم الموسيقية .

تركيب الانغام الشرقية بالارباع المعدلة

لقد شرحنا نشأة السلم ذي الـ ٢٤ ربعا متساويا ، وكيفية انتشاره في مصر وسائر البلاد العربية ، مع انه لا يمت بصلة الى السلم العربي ، ولا تعبر درجاته عن اي نغم صحيح ، ولكن ادلهمام الجهل في عهد الجمود قضى على الشرق بان ينسى تركيب الانغام الصافية ، فتعدلت درجاتها ذات النسب الشريفة ، واستبدلت بدرجات السلم ذى الـ ٢٤ ربعا متساوياً ، على ان بعض الانغام القوية التأثير ، كالنهاوند والحجاز والبياتي وغيرها ، المتوارثة من جيل الى جيل ، ما زالت تحتج وترفض الخضوع لاحكام سلم الارباع المعدل ، وتبدي شخصيتها بوضوح ، مما بلبل افكار المؤتمرين في القاهرة ، وقلقل احترام سلم الأرباع ، وكاد ان ينسفه من أساسه لولا عدم اتفاق المؤتمرين على ما يقوم مقامه ، ولو انهم حللوا السلم التركي ، لدللوا على انهم عارفون بهندسة السلالم الموسيقية ، وتركيب الانغام العربية ، وهكذا ظل الخطأ متفشياً والشرق متمشياً على سلم الارباع ، وبقيت بعض الشعب والاوازات عالقة بالانغام كأنها جزء من شخصية كل نغم ، فاعتبرت شروطا للصعود والهبوط ، وضاعت الحقائق وراح الفن العربي يتخبط بهذه الهوة الى يومنا هذا ، لأن المؤتمر سرد الانغام المتداولة في مصر وسورية والعراق وسائر البلاد العربية ، دون ان يحدد نسبها ، كما انه لم يتعرض مطلقا لما هو غير متداول . واكتفى بان حلل الانغام التي حشرها في كتابه الى اجناس تداخلت ببعضها ، ولم يتعرض مطلقا لتركيبها حسب النسب الموسيقية التي تميز روح الشرق ، لان اكثر المؤتمرين كانوا جد مغرمين بسلم الارباع المعدل ، وقل من يعرف شيئاً عن الموسيقى العربية الصحيحة ، فلكي نبرهن للملأ ان الانغام التي سجلها المؤتمر يمكن ان تخضع للنسب الموسيقية ، اذ لا تخرج عن كونها مؤلفة من جناحين متماثلين او مختلفين مع بعد طنيني قد يتوسط او يتقدم او يتأخر ، جردنا تلك الانغام مما هو عالق بها من الشعب والاوازات ، اي من شروط السير صعودا وهبوطا ، ثم قسمناها الى اجنحة او عقود ، فبانت حقائقها المجردة وهذه هي : (١)

(١) - يتألف البعد بالاربع من ١٠ ارباع ، ويدعى عندهم جنسا ، والبعد بالخمس من ١٤ ربعا ويسمونه عقدا ، ويعرف قرار كل نغم من الجدول ص ٣٢٤ ، اما درجاته ونسب ابعاده المحددة امامه ، فتعرف من الجدول ص ٥٨ و ٢٠٣ .

١) — الفاصل الطنيني بين الجناحين المتماثلين

المقام							
عجم عشيران ، جهاركاه	٤	٤	٢	٤	٤	٤	٢
كردي ، حجاز كار كردي	٢	٤	٤	٤	٢	٤	٤
شت عربان ، حجاز كار / اوج آرا ، شهناز ، سوز دل	٢	٦	٢	٤	٢	٦	٢
يكاه ، راست ، رهاوي ، دلنشين	٤	٣	٣	٤	٤	٣	٣
محير ، طاهر ، كلعزار / عرضبار ، حسيني ، دوكاه	٣	٣	٤	٤	٣	٣	٤

٢) — الفاصل الطنيني قبل الجناحين المتماثلين

المقام							
نواثر ، حصار	٤	٢	٦	٢	٢	٦	٢
سوزدلار	٤	٤	٢	٤	٤	٢	٤

٣) — الفاصل الطنيني بعد الجناحين المتماثلين

المقام							
نهاوند ، فرحفزا	٤	٢	٤	٤	٢	٤	٤
حسيني عشيران	٣	٣	٤	٣	٣	٤	٤
اصفهان	٤	٣	٣	٤	٣	٣	٤

٤) — الفاصل الطنيني بين الجناحين المختلفين

المقام							
سلطاني يكاه ، نهاوند كبير ، بوسليك	٤	٢	٤	٤	٢	٦	٢
شوق افزا	٤	٤	٢	٤	٢	٦	٢
عشاق مصري	٤	٢	٤	٤	٣	٣	٤
حجاز	٢	٦	٢	٤	٢	٤	٤
زنجران (زنكوله)	٢	٦	٢	٤	٤	٢	٤
نهافت (نُهفت)	٣	٣	٤	٤	٤	٢	٤
بياتي ، عجم دوكاه	٣	٣	٤	٤	٢	٤	٤
سوزناك . زاويل	٤	٣	٣	٤	٢	٦	٢
شورك	٤	٣	٣	٤	٤	٢	٤
ماهور	٤	٣	٣	٤	٤	٤	٢
سازكار	٦	١	٣	٤	٤	٣	٣

٥) - الفاصل الطنيني قبل الجناحين المختلفين

نكريز	٤	٢	٦	٢	٤	٢	٤
بسنديده	٤	٢	٦	٢	٤	٣	٣

٦) - الفاصل الطنيني بعد الجناحين المختلفين

طرز نوين	٢	٤	٤	٢	٦	٢	٤
سنبله نهاوند = نهاوند مرصع	٤	٢	٤	٢	٦	٢	٤
قارجغار	٣	٣	٤	٢	٦	٢	٤
نيشابور	٤	٢	٤	٢	٤	٤	٤

فهذه ست طوائف من الانغام الشرقية تعينت ابعادها بالارباع المعدلة حسب المتداول في مصر ، وهي لا تختلف عما عرفه اليونان من جهة مركز الفاصل الطنيني بالنسبة الى الجناحين المتماثلين او المختلفين ، فتركيب الانغام بمقتضاها لا يخرج عن النظام الاساسي الا بكون درجاتها معقدة النسب وغير متفقة تماما مع درجات السلم العربي الصحيحة . واليك الآن طائفتين من الانغام الشرقية التي تختلف عما تقدم بكونها مركبة من بعد بالاربع وبعد بالخمس او بالعكس ، وهذه النظرية عربية محضة نشأت قبل القرن الخامس عشر م ، والدليل أن اكثر اسماء الانغام التي جرت هذا المجرى عربي ، كالحزام والصبا وراحة الارواح وشوق الطرب الى غير ذلك ، كما ترى من الامثلة الآتية :

١) - انغام مؤلفة من ذي الاربع وذي الخمس او بالعكس

عراق	٣	٤	٣	٣	٤	٤	٣
سيكاه - مايه	٣	٤	٤	٣	٣	٤	٣

٢) - انغام يتوسط فيها البعد بالاربع بين شطري البعد بالخمس

دلكش حوران	٣	٤	٢	٤	٤	٤	٣
بسته اصفهان ، فرحناك	٣	٤	٤	٤	٣	٤	٣
شوق آور	٤	٤	٤	٣	٣	٤	٢
صبا ، صبا بوسليك	٣	٣	٢	٦	٢	٤	٤

خزام ، راحة الارواح	٣	٤	٢	٦	٢	٤	٣
شوق طرب	٢	٤	٤	٣	٣	٢	٦
طرز جديد	٤	٤	٢	٦	٢	٤	٢
صبا زمزمه	٢	٤	٢	٦	٢	٤	٤

الى غير ذلك من التراكيب التي لا يحصرها قيد ، ولا ينقصها سوى ضبط سلسلة النسب الموسيقية في كل نغم ، واقامة البراهين على اصالة ابعاده الصوتية . وهناك ايضا انغام من طراز القرن العشرين ! نظمتها وحددت ابعادها لجنة المؤتمر ، واليك امثلة منها :

اوج آرا	٣	٦	١	٥	٢	٦	١
بسته نكار	٣	٤	٣	٣	٢	٦	٣
مستعار	٥	٢	٤	٢	٤	٤	٣

فاذا ادّعى احد ان هذه الانغام كانت معروفة قبل انعقاد المؤتمر ، اجبنا ، ولكنها كانت على نسب ودرجات توافق السلم التركي ، ولا تماشي مطلقا سلم الارباع ، وسيأتي بيان ذلك عندما نتكلم عن حقائق الانغام .

على أن السر ليس في ايجاد انغام جديدة ، بل بايجاد انغام ملائمة كي تصاغ منها الحان يستحسنها الناس ، فيرسخ النغم الجديد في نفوسهم ، ويعتبر في عداد المتداول ، والا فانه يختفي كما اكتشف ، ويعود الى كهف النسيان . والذنب في ضياع نغم جديد يعود غالبا على مكتشفه ، اذا كان يجهل سر تركيبه ويحسب ان اكتشاف النغم انما هو بالصعود فوق الجواب او بالهبوط تحت القرار ، او بتحديد الدرجات على شكل يخالف المألوف . ولكي نضرب الامثال لابناء الفن على انغام لا تنتشر للاسباب المذكورة ، نحيلهم على الأسماء الغريبة الواردة في السنة الرابعة من مجلة روضة البلابل الصادرة بالقاهرة ، فقد ادّعى صاحبها انه يمتلك سر تأليف زهاء ثمانمئة نغم قديم ليس بينها واحد يشبه الآخر ، وبعد ان نشر قسما منها توقف ، لأن انغامه لم تسترع اهتمام الجمهور ، فقد كانت عبارة عن سلاسل معروفة ، اضيفت اليها الشعب والاوازات التي سبق الكلام عنها ، فتحددت فيها شروط السير تحت قرار كل نغم او فوق جوابه ، واليك شيئا منها على سبيل المثال :

انغام تستقر على درجات مختلفة

١) عجم سلطاني　　يستقر على العجم عشيران وابعاده بالارباع (٢٦،٢٤٢٦٢٢٦)
٢) سلطانة العشيران　«　«　العشيران　«　«　(٤٤٢،٤٤٢٦٦٢٤٢)
٣) سرنديب　«　«　«　«　«　(٤٤٢،٤٢٦٦٢٤٤٢)
٤) بنت عبقر　«　«　«　«　«　(٢٦٢٢٦٢٤٢)
٥) زهرة البكاه　«　«　البكاه　«　«　(٢،٦٢٣٣٤٣٣،٤)

أنغام « الطيب » مستقرها على درجة العراق ، ولا يستعمل قبلها سوى النم عجم
سلسلتها الاساسية : عراق زير كوله دوكاه سيكاه نم حجاز نوا تك حصار اوج
١) مزيج الطيب ، يضاف على السلسلة : كردان محير بزرك ماهوران .
٢) منهل　،　«　«　«　: ماهور تك شهناز　(اوجا كردي)
٣) مناه　،　«　«　«　: كردان تك شهناز نم سنبله (« صبا)
٤) عروس الجن ،　«　«　«　. ماهور نم سنبله بزرك　(« حجاز)
٥) ذهرية　،　«　«　«　: شهناز محير سنبله .
٦) دربه　،　«　«　«　: نم شهناز س تك شهناز (« نهاوند)

انغام « الخريف » مستقرها على درجة العراق (والدوكاه فيها حجاز)
سلسلتها الاساسية : عراق زير كوله دوكاه كردي حجاز نوا نم عجم اوج
١) اوراق الخريف ، يضاف على السلسلة : شهناز محير سنبله ج حجاز ج نوا .
٢) هتاف　«　،　«　«　«　: كردان محير بزرك ماهوران .
٣) أشواق　«　،　«　«　«　: نم شهناز س تك شهناز بزرك ج نم حجاز (١)
٤) نسمات　«　،　«　«　«　: كردان تك شهناز نم سنبله ج نم حجاز تك حجاز (٢)
٥) شمس　«　،　«　«　«　: ماهور تك شهناز بزرك ج بوسلك (٣)
٦) بلابل　«　،　«　«　«　: كردان تك شهناز بزرك ج نم حجاز (٤)

ومن الغريب ان الذي جاء بهذه الانغام ، هو القائل ايضاً (ومن اسرار الجمال في الموسيقى العربية ، انها تتألف من تلك الاصوات اللحنية الشديدة التجاذب والائتلاف ، التي كيفما تحركت اطربت ، وكيفما اتصلت ببعضها تناسبت تناسباً عجيباً ، فهي كالجدول المترسل في لين ونعومـة) وأنت ترى ان لا وفاق بين الكلام والانغام ، فمن مثل هذه الهذرمة ليحذر المغمون .

---

(١) اوجا نهاوند　(٢) اوجا صبا　(٣) اوجا طرزنوين　(٤) اوجا بياتي

فالانغام الستة ذات « الطيب » عبارة عن فرع من نغم العراق ، اى اوازة عراق مؤلفة من ست درجات صوتية ، مصورة على درجة الدوكاه ، بحيث ينتهي هذا الفرع بدرجة الاوج ، وقد اضيفت اليه شعبة تحت القرار ، مؤلفة من درجتي العراق والزيركوله وبهما يتم البعد بالكل بين درجتين العراق والاوج ، ثم أضيفت شعبة جديدة فوق الجواب وكانت تارة من نغم الصبا ، وتارة من الكردي ، أو الحجاز أو النهاوند وغيرها ، فظن ناشر تلك الانغام ان كلا منها يختلف عن الآخر باختلاف الشعبة المضافة فوق الجواب ، وان هناك ستة انغام بدلا عن واحد كما ترى في ص ٣٤٩ .

واذا حللنا الابعاد الرئيسية بين العراق والاوج [illegible]ناها هكذا :

بالنسبة الموسيقية	٢٥/١٨٧	١/١٨	١/١٢	١/٩	١/١٢	٧/٨٨	١/٩
بالارباع المتساوية	٥	٢	٣	٤	٣	٣	٤
بالذرات	٢٤٩	٩٩	١٥٠	٢٠٤	١٥٠	١٤٤	٢٠٤

ولا يخفى ان هذه السلسلة تحتوي على حلقتين معقدتين ، فالاصوات الناتجة عنها ليست على شيء من الصفاء ، وهكذا يمسي مسموع النغم ظاهر التنافر ، وللقارىء ان يطبق ما تقدم بالعمل ليتأكد من صحة هذه الملاحظات .

اما الانغام الستة الحريفية ص ٣٤٩ فانها عبارة عن جناح الحجاز مصورا على الدوكاه ، وقد اضيفت الشعب عن جانبيه حتى تم البعد بالكل بين العراق والأوج ، ثم اضيفت الشعب المختلفة فوق الجواب على ما تقدم ايضاحه ، فاذا حللنا الابعاد الرئيسية بين العراق والأوج في هذه الانغام وجدناها هكذا :

بالنسب الموسيقية	٢٥/١٨٧	١/١٨	١/١٥	١/٧	١/١٦	٧/٥١	١/١٨
وبالذرات	٢٤٩	٩٩	١١٩	٢٦٧	١١٢	٢٥٥	٩٩

ولا يخفى ان انغاما كهذه تحتوي على نسبتين معقدتين تعدّ غير ملائمة ، فتأمل هـذا وقس عليه كل ما تراه من المقامات ، سواء ركبوها من شعب واوازات ، او حللوها الى اجناس وعقود .

الانغام التركية

ان الانغام المعروفة الآن لدى الاتراك، منظمة بموجب سلمهم الموسيقي ذي الـ ٢٤ جزءاً متفاوتاً، وهي تتفق الى حدّ ما مع طابع الانغام العربية حتى القرن الخامس عشر م. لان السلم المذكور لا يختلف عن العربي، الا بقسمة الليما الى كوليما وكوما، فتتحول الدرجات العربية حينئذ باشارة ♭ التي تخفضها، او باشارة ♯ التي ترفعها بمقدار كوليما او ثلث صوت. قلنا «الى حدّ ما» لأن هنالك فروقاً قليلة في بعض الانغام، وغير قليلة في البعض الآخر، فسبب الفوارق القليلة ان الاتراك قيدوا أنفسهم بالاصوات التي تحددها هندسة السلم تقييداً كلياً، كأن السلم حاكم مستبد يقرر طبائع الاصوات، ولم يلتفتوا الى النسب الشريفة، بل لجأوا الى نسب معقدة ليعبروا بها عن درجات السلم. اما السبب في الفوارق غير القليلة بين البعض الآخر من الانغام، فهو ان الاتراك اهملوا استعمال الاجنحة ذات النسب (١/٩ ١/٢٨ ١/٨) (١/١٢ ١/١١ ١/١٠) (١/١٢ ١/٧ ١/٢٢) (١/١٠ ١/٧ ١/٣٦) (١/١٣ ١/٨ ١/١٤) و (١/٨ ١/٢١ ١/١٠) واكتفوا بالاجنحة الآتية وهي (١/٩ ١/١٠ ١/١٦) و (١/٩ ١/٩ ١٣/٢٥٦) و (١/١٥ ١/٧ ١/١٦ محرفاً).

ولو ان الامر وقف بالاتراك عند هذا الحد لهان، ولكن بما انهم تقيدوا بدرجات السلم غير آبهين لما تقتضيه من التعديل الزهيد، فقد اضطروا لاستبدال النسب الشريفة بنسب طويلة معقدة، كي يعبروا بها عن الابعاد التي تتألف منها انغامهم واليك بيان هذه الابعاد:

البعد الاول ـ هو البقية (ليما) ونسبته الوترية ١٣/٢٥٦، وعدد ذراته (٩٠)

البعد الثاني ـ هو المجنب الصغير (ليماما) ونسبته الوترية ١٣٩/٢١٨٧ وذراته (١١٤) وهو محرف عن بعد ١/١٦ من الوتر الذي يساوي ١١٢ ذرة، او عن بعد ١/١٥ الذي يساوي (١١٩).

البعد الثالث ـ هو المجنب الكبير (ليمتان) ونسميه البعد الطبيعي، ونسبته الوترية عند الاتراك ٦٤٨٧/٦٥٥٣٦، وعدد ذراته ١٨٠، وهو محرف عن بعد ١/١٠ الوتر الذي يساوي ١٨٢ ذرة.

البعد الرابع - هو الطنيني ، ونسبته ١/٩ الوتر وعدد ذراته (٢٠٤) .

البعد الخامس - هو الكبير المستعمل في نغم الحجاز ونسبته عندهم (٢٤٢٨٣٠٩/١٦٧٧٧٢١٦) ويساوي ثلاث ليمات ، وعدد ذراته ٢٧٠ ، وهو محرف عن ١/٧ الوتر = ٢٦٧ ذرة .

البعد السادس - هو الكبير ، الذي يستعملونه في بعض الانغام كالصبا ، ونسبته عند ٥/٣٢ وعدد ذراته ٢٩٤ وهو يساوي ثلاث ليمات وكوما .

ولا يستعمل الاتراك بعد الكوليما في تركيب أنغامهم مع انه موجود في سلمهم ، اما العرب فيستعملونه في مواضع كثيرة كالنهاوند مثلا ، كذلك لا يستعمل الاتراك صوت سيكاه البياتي .

والخلاصة انهم يؤلفون اشكالا من ذي الاربع وذي الخمس ، فبازدواجها تتألف سائر الانغام التركية ، واليك بيان هذه الابعاد :

الاسم	ذرات أبعاد الخمس				ذرات أبعاد الاربع		
جهاركاه	٢٠٤	٢٠٤	٩٠	٢٠٤	٢٠٤	٢٠٤	٩٠
راست	٢٠٤	١٨٠	١١٤	٢٠٤	٢٠٤	١٨٠	١١٤
بوسلك	٢٠٤	٩٠	٢٠٤	٢٠٤	٢٠٤	٩٠	٢٠٤
حسيني	١٨٠	١١٤	٢٠٤	٢٠٤	١٨٠	١١٤	٢٠٤
حجاز	١١٤	٢٧٠	١١٤	٢٠٤	١١٤	٢٧٠	١١٤
سيكاه	١١٤	٢٠٤	١٨٠	٢٠٤	١١٤	٢٠٤	١٨٠
كردي	٩٠	٢٠٤	٢٠٤	٢٠٤	٩٠	٢٠٤	٢٠٤
هزام	١١٤	٢٠٤	١١٤	٢٧٠	**ملاحظة :** لامعنى لابعاد بالخمس		
فرحناك	١١٤	٢٠٤	٢٠٤	١٨٠	احد طرفيها ٢٠٤ ذرات لانها		
صبا	١٨٠	١١٤	١١٤	٢٩٤	لاتختلف عن بعد بالاربع يتقدمه		
نكريز	٢٠٤	١١٤	٢٧٠	١١٤	او يتأخر عنه الفاصل الطنيني .		

ولا ضرورة لتعداد الانغام التركية ، لأن ما سنذكره من الانغام العربية الصحيحة يغني عنها ، ويوضح الفوارق الكائنة بين موسيقى الاتراك وموسيقانا ، اللتين هما واحد في الاصل ، لذلك اكتفينا بما تقدم ليعلم القارىء اسباب كل خلاف في اي نغم كان ويحدده بالذرات ، فيدرك بسهولة فوارق الموسيقات .

جدول المقابلة درجات السلم العربي بالسلمين التركي وذي الأرباع المعروفين في تركيا ومصر

السلم العربي

	(٣)	(٢)	(١)		
لا	*نب / نا	له / لد	يح / يز	١٢٠٠ / ١١٧٦	نوى / تك حجاز / عزال
	ن	لج	يو	١٠٨٦	حجاز / حجاز (الحجاز)
صول	ط	ل	يه	٩٩٦	جهاركاه / بوسلك
	*مج / ز	*لا / ل	يد / يج	٩٠٦ / ٨٨٢	نم بوسلك / سيكاه / بزرك
فا	مو	كط	يب	٧٩٢	كردي / سنبله / نم كردي / نم سنبله
مي	*مه / مد	كح / كز	يا / ي	٧٠٢ / ٦٧٨	دوكاه / محير / تك شهناز
	مج	كو	ط	٥٨٨	زركوله / شهناز / نم زركوله / نم شهناز
ره	ب	كه	ح	٤٩٨	راست / كردان / كوشت / ماهور
	*ما / م	كج / كج	ز / و	٤٠٨ / ٣٨٤	نم كوشت / عراق / اوج
دو	لط	ك	ه	٢٩٤	تك عجم / عجم
سي	*لج / ز	كا / ك	د / ج	٢٠٤ / ١٨٠	نم عجم عشيران / عشيران / حسيني / قرار تك حصار
	و	يط	ب	٩٠	قرار حصار / نوى / نم حصار
لا	له	يح	١	٠	يكاه / نوى

السلم التركي

صول	١٢٠٠
#	١١٧٦
#	١١١٠
#	١٠٨٦
فا	٩٩٦
#	٩٧٢
‡	٩٠٦
مي	٨٨٢
#	٨١٦
#	٧٩٢
ره	٧٠٢
#	٦٧٨
#	٦١٢
#	٥٨٨
دو	٤٩٨
#	٤٧٤
‡	٤٠٨
سي	٣٨٤
#	٣١٨
#	٢٩٤
‡	٢٢٨
لا	٢٠٤
#	١٨٠
#	١١٤
#	٩٠
صول	٠

سلم الأرباع

نوى	١٢٠٠	صول
تك حجاز	١١٥٠	d
حجاز	١١٠٠	b #
نم حجاز	١٠٥٠	‡
جهاركاه	١٠٠٠	فا
بوسلك	٩٥٠	d ‡
نم بوسلك	٩٠٠	مي
سيكاه	٨٥٠	d
كردي	٨٠٠	b #
نم كردي	٧٥٠	‡
دوكاه	٧٠٠	ره
تك زركوله	٦٥٠	d
زركوله	٦٠٠	b #
نم زركوله	٥٥٠	‡
راست	٥٠٠	دو
كوشت	٤٥٠	d ‡
نم كوشت	٤٠٠	سي
عراق	٣٥٠	d
عجم	٣٠٠	b #
نم عجم	٢٥٠	‡
عشيران	٢٠٠	لا
تك حصار	١٥٠	d
قرار حصار	١٠٠	b #
نم قرار حصار	٥٠	‡
يكاه	٠	صول

ملاحظة } على رأي جميل بك الطنبوري تستعمل نم عجم بدلا نم كوشت
" " رؤوف يكتا بك " نم كوشت " نم عجم

م. الدريدي

تطبيق النسب الموسيقية على الانغام الحالية

كل شكل من الاجناس او العقود سواء أكان معروفا او مجهولا ، مستعملا في الالحان او مهملا ، كائن في طبيعة الاصوات والاعداد منذ الازل والى الأبد ؛ فتلك الاشكال تشبه زهورا في الرياض تعددت الوانها وروائحها ، وتباينت انواعها وفصائلها ، حسب طبائع البلاد التي نبتت بها ، وكما ان كل شكل منها ، قد وجد في الطبيعة ليؤدي مهمة او يعبر عن فكرة خاصة ، بامتيازه عن غيره من جهة الشكل واللون والرائحة ، مما جعل بعضها مفضلا عند قوم دون آخرين ، كذلك الاجناس والعقود الموسيقية فان كل امة قد اصطلحت على استعمال جانب منها واهمال الآخر ، مع انه لا فضل لبعضها على بعض الا ببساطة نسبها وقوة البراهين على انسجام اصواتها ، فالجنس الذي نسبه :

(١/٩ ١/٩ ١٣/٢٥٦) مستعمل منذ عهد فيثاغوروس الى الآن ، عند اليونان والترك والافرنج وهو نسبة غير منسجمة ، اذ ان احدى حلقاتها معقدة .

(١/٩ ١/١٠ ١/١٦) مستعمل عند العرب والاتراك وغيرهم ، ومعروف عند الافرنج بالطبيعي .

(١/٨ ١/٨ ١/٤٩) مستعمل عند العرب في عهد الجاهلية ، وقد اهمل الآن .

(١/٨ ١/٩ ١/٢٨) مستعمل عند الفرس والعرب حتى الآن .

(١/٨ ١/١٠ ١/٢١) مستعمل عند الهنود والعرب حتى الان .

(١/١٥ ١/٧ ١/١٦) مستعمل في الحجاز خاصة ، وعند العرب والترك وغيرهم

(١/١٠ ١/١١ ١/١٢) مستعمل عند الفرس والعرب ، وقد حرفه بعضهم هكذا (١/٩ ١/١٢ ٧/٨٨)

(١/١٣ ١/٨ ١/١٤) مستعملة في موسيقات الامم القديمة كالاشوريين
(١/١٢ ١/٧ ١/٢٢) والفرس والهنود ، وبعضها مستعمل عند العرب
(١/١٠ ١/٧ ١/٣٦) والأرمن الى يومنا هذا .

ولا يخفى ان مسموع الانغام يختلف كليا او جزئيا تبعاً لاشكال ابعادها ، فالترك الان يختلفون مع المصريين على نغم الراست ، ويزعمون انهم متفقون على سائر درجاته عدا العراق والسيكاه ، والحقيقة انهم يختلفون على نسب الجناح الذي يتألف منه هذا النغم ، وان كانوا متفقين على تأليفه من جناحين

يتوسط الطنيني بينهما او يضاف الى الاول منهما كي يشكل بعدا بالخمس ، فالاتراك كالعرب القدماء يقولون ان نسب جناح الراست هي (١/٩ ١/١٠ ١/١٦) بينما المصريون يقولون انها (١/٩ ١/١٢ ٧/٨٨) فعند تحليل هذه القضية نجد ان الخلاف ناشب على اطلاق اسم الراست على هذا النغم او ذاك مع ان كليهما موجود في الطبيعة ، ولكن اولهما صاف منسجم ، والثاني كدر مضطرب معقد .

لذلك رأينا ان نطبق الانغام الشرقية المتداولة على النسب الموسيقية ، ولا غاية لنا سوى ايضاح الحقائق ومعالجة تلك العلة المزمنة بدواء واحد علاجا ابدياً ، فلا جدال بعد الآن ولا منازعات ، لان نور الحقائق العلمية والقواعد الطبيعية قد تلألأ في الاذهان ، وسنعبر عنه بالارقام كي يستطيع المرء ان يعرف صفاء الاصوات وحقيقة الدرجات ، ويقابل بينها بمجرد اطلاعه على النسب التي سنضعها لكل نغم .

وبديه اننا اذا اخذنا اي جناح كان ، وطرحنا نسبة حلقته الاولى من الوتر المطلق ، ثم طرحنا نسبة الثانية من الباقي ، ونسبة الثالثة من الباقي ، بلغ مجموع الاجزاء المطروحة ١/٤ الوتر ، فاذا طرحنا ١/٩ الباقي ، بلغ مجموع الاجزاء المطروحة ١/٣ الوتر ، واذا طرحنا بعد ذلك نسب جناح آخر ، سواء أكانت مثل نسب الجناح الاول ام لا ، وصلنا حتما الى نقطة انتصاف الوتر ، ويبرهن على صحة العمل بضرب بواقي الحلقات ببعضها بعد طرح كل حلقة من الواحد الصحيح ، كما عرفت في بحث النسبة المتصلة الموسيقية ، وهذا مثال على ذلك لزيادة الايضاح : الجناح المفروض ١/٩ ١/١٠ ١/١٦ فلنا :

(١ - ١/٩ = ٨/٩ - ١/١٠ = ٤/٥ - ١/١٦ = ٣/٤ وهي نسبة ذي الاربع - ١/٩ = ٢/٣ وهي نسبة ذي الخمس ، - ١/١٠ = ٣/٥ - ١/١٦ = ٩/١٦ - ١/٩ = ١/٢ وهي نسبة ذي الكل . والبرهان (٨/٩ × ٩/١٠ × ١٥/١٦ = ١٠٨٠/١٤٤٠ = ٣/٤ × ٨/٩ = ٢٤/٣٦ = ٢/٣ × ٩/١٠ × ١٥/١٦ × ٨/٩ = ٢١٦٠/٤٣٢٠ = ١/٢) وقس على ذلك ، مهما اختلفت نسب الجناح ومهما كان عددها ، وايان كان مركز الفاصل الطنيني بالنسبة الى الجناحين ، وبما ان اختلاف ترتيب النسب يسبب اختلاف النغم ، فان لم تظهر اوتاده اثناء هذا العمل ، عُدّ غير ملائم ، وقد يدرك المرء صحة نسب اي نغم واوتاده ، بدراسة قليلة ، دون حاجة الى اجراء هذه العمليات .

مناطق الاشتباه

لكل نغم سلسلة خاصة من النسب الموسيقية تختلف عن غيرها من سلاسل الانغام ، واختلاف تلك النسب يسبب زيادة عدد الذرات الصوتية او نقصانها بصورة محسوسة في بعض ابعاد النغم ، فيتضح الفرق الاساسي بينه وبين غيره بالارقام ، وتشعر الآذان باختلاف تلك الابعاد على درجات متفاوتة من دقة الاحساس ، وهذا التفاوت يسبب ما دعوناه « مناطق الاشتباه » لان الغبش السمعي يلعب دوره فيها ، فتعجز الآذان عندها عن تمييز الفرق الصوتي بين نسبة واخرى تجاورها من النسب المشتبه بها . ولاجل ايضاح هذا الامر باجلى بيان يحسن ان نرسم خطين متقاربين على ورقة ، ثم نبتعد عنها تدريجيا حتى يبدو الخطان واحدا ، فعجز العيون عن تمييز المرئيات كلما ابتعدت وصغرت ، يشبه عجز الآذان عن تمييز الاصوات المتقاربة في مناطق الاشتباه ، بيد ان العلم اوجد المجهر لمساعدة العيون على مشاهدة المرئيات الدقيقة ، ولم يوجد آلة تساعد الاذان على تمييز الاصوات المتقاربة اثناء العزف والانشاد ، فما هي تلك الأصوات التي لا تميزها الآذان ؟ وما هي نسبة بعد احدها عن الآخر ؟ لقد عالج مؤتمر القاهرة هذه القضية ، ورأى ان الصوت الصادر عن وتر مطلق طوله متر واحد ، لا يشتبه مع الصوت الصادر عن وتر مثله تماما طوله ٩٩٩٥،٠ وبعبارة اخرى ان الآذان تشعر بفرق على نسبة ١/٢٠٠٠ من الوتر ، وهي تساوي نحو ذرة صوتية واحدة من السلم المقسوم الى ١٢٠٠ ذرة ! فهل كان المؤتمر على حق في هذا القرار ام لا ؟ ان الجواب يتلخص بان الشاذ لا يقاس عليه ، فاكثر الآذان لا تصل الى هذا الحد من دقة الاحساس ، ونحن نجزم بانه يستحيل على اي انسان ان يميز هذا الفرق اذا بدر من مغن او عازف اثناء العمل ، كما يستحيل على المسافر بطيارة ان يرى حصاة ملقاة فوق الرمال .

واعتقادنا ان البون شاسع بين ما قرره مؤتمر القاهرة ، وبين ما ادعاه موسيقيو الافرنج بقولهم ان الاذن لا تميز بعد الكوما الذي يساوي نحو ٢٤ ذرة صوتية ، فواضح ان ادعاءهم مغالاة في عدم الدقة ، كما ان قرار المؤتمر

مغالاة في الدقة ، لأن الآذان المتوسطة الحساسية تستطيع ان تميز بالتمرن بُعد ربع الكوما العربي اي ٦ ذرات صوتية ، وعليه يمكن ان نعرّف منطقة الاشتباه بانها مسافة صوتية لا تتجاوز ربع كوما بين كل صوت وما يجاوره في اي نغم كان . فتحديدها وتعريفها بهذه الصورة امر ضروري جدا لحسم الخلافات والمنازعات بين بعض الموسيقيين ، فيما اذا حدد احدهم نسبة لدرجة او اكثر في احد الانغام ، وحدد غيره ما يقارب ذلك ، بحيث لا يمكن التمييز بين النسبتين من الوجهة السمعية ، واليك امثلة لزيادة الايضاح :

ان نسب الجناح العربي المعروف بالطبيعي هي : ١/٩ ١/١٠ ١/١٦ وبالذرات ٢٠٤ ، ١٨٢ ، ١١٢ ، اما نسب الجناح التركي كما وضعها رؤوف يكتا بك فهي (١/٩ ، ١٣٩/٢١٨٧ ، ٦٤٨٧/٦٥٥٣٦ ، وبالذرات ٢٠٤ ، ١٨٠ ، ١١٤ ، ويعترف يكتا بك ان الدرجات الرئيسية في السلم التركي هي درجات السلم الطبيعي بعينها ، اي ان نسبة ٦٤٨٧/٦٥٥٣٦ = ١/١٠ الوتر كما ان نسبة ١٣٩/٢١٨٧ = ١/١٦ ، وبعبارة أخرى أنه لا فرق من الوجهة الموسيقية بين ١٨٢ - ١٨٠ ذرة او بين ١١٢ - ١١٤ ذرة . ويلوح لنا ان المرحوم يكتا بك ، لم يحرّف النسب الطبيعية الشريفة على هذا الشكل الشديد التعقيد الا للمحافظة على تحديد الكوما بـ ٢٤ ذرة والليمتين بـ ١٨٠ ذرة والليماما بـ ١١٤ ، اي ان تقيّده بتقسيمات السلم حدا به الى تعقيد النسب ، فكأنه لم يدر ان السر في صحة النسب انما يتوقف على قوة البواهين وعلى شرف النسبة الماثل ببساطتها ، وان درجات السلم ليست سوى معبر عن تلك النسب الشريفة ، وعلى كل حال فقد كان يعتقد كل الاعتقاد ان السلم التركي كالسلم العربي ، فلا فرق اذن بين جناحه والجناح الطبيعي ذي النسب ١/٩ ١/١٠ ١/١٦ ، لان الفروقات الضئيلة بينهما تقع ضمن مناطق الاشتباه ، وكلها تقل عن ربع كوما كما ترى . واذا التفتنا الى جناح سلم الارباع المتساوية فان نسبه إما أن تكون (١/٩ ١/١٢ ٧/٨٨) وبالذرات (٢٠٤ ، ١٥٠ ، ١٤٤) وإما أن تكون (١٣/١٢١ ، ١/١٢ ، ١/١٢) وبالذرات (١٩٨ ، ١٥٠ ، ١٥٠) فيكون الجناح مؤلفاً على الرأي الاول من (٤ أرباع × ٥١ ذرة ، و ٣ × ٥٠ ، و ٣ × ٤٨) وعلى الرأي الثاني من (٤ أرباع ×

٤٩٫٥ ، و ٦ × ٥٠ ذرة) ولا فضل لاحد الرأيين على الآخر لان الشكلين يحتويان على نسبة معقدة ، تقف عثرة دون الانسجام ، وتمنع ظهور البعد الاوسط فيهما على نسبة شريفة .

فاذا اختلفت اشكال الاجنحة الموسيقية ، وكان الفارق بين بعض حلقاتها اكثر من ربع كوما ، فلا مجال للادعاء بوجود اشتباه بينها ، بل يكون كل منها جنسا مستقلا عن غيره :

فتختلف نسبة ١/٩ ١/١٢ ٧/٨٨ اي ذرات ٢٠٤ ، ١٥٠ ، ١٤٤ ذرة
عن نسبة ١/٩ ١/١٠ ١/١٦ « « ٢٠٤ ، ١٨٢ ، ١١٢ «
وعن نسبة ١/١٠ ١/١١ ١/١٢ « « ١٨٢ ، ١٦٦ ، ١٥٠ «

وتختلف نسبة ١/١٥ ١/٧ ١/١٦ اي ١١٩ ، ٢٦٧ ، ١١٢ «
عن نسبة ١/١٧ ٥/٣٢ ١/١٨ « ١٠٥ ، ٢٩٤ ، ٩٩ «
وعن نسبة ١/١٢ ١/٧ ١/٢٢ « ١٥٠ ، ٢٦٧ ، ٨١ «

وتختلف نسبة ١/١٠ ١/٨ ١/٢١ اي ذرة ١٨٢ ٢٣١ ٨٥ «
عن نسبة ١/١٣ ١/٨ ١/١٤ « « ١٣٩ ٢٣١ ١٢٨ «
وعن نسبة ١/٩ ١/٨ ١/٢٨ « « ٢٠٤ ٢٣١ ٦٣ «

والخلاصة ان اشكال الاجنحة ، هي التي تكسب كل نغم من الانغام طابعا خاصا به ، لانها تختلف عن بعضها اختلافا بينا تميزه الاذن بدون عناء ، وقس على ماتقدم كل مايعرض عليك من اشكال الاجنحة او الابعاد بالخمس .

تركيب الانغام العربية الصحيحة ، وعددها وتسميتها بموجب النسب الموسيقية

ان ما تقدم بيانه ، يوضح لصاحب الفكرة النيرة ، ان تركيب الانغام استناداً على أحكام درجات صوتية قضت بها تقسيمات السلالم الى اجزاء متساوية ، لا يخلو من التعمل والاضطراب لأن الأصل في تركيب النغم وصفاته انما هو سلسلة نسبه الموسيقية ، وليس السلم سوى عامل يعبر عن تلك النسب بالاجزاء الصوتية ، فهو مبنيّ على خصائص النسب واحكامها ومقيد بها ، وليست النسب

مبنية عليه او خاضعة لاحكامه ، لذلك كلما كبرت الاجزاء المتساوية كلما كان السلم قاصراً دون التعبير عن الانغام الصحيحة .

وقد علمنا حقائق النسبة المتصلة الموسيقية واحكامها الطبيعية من البحث الخاص بها ، كما اننا عرفنا اساليب قسمة الجناح الى نسب ثم تحويلها الى ابعاد صوتية من الابحاث السابقة ، وقد اتضح ايضا ان أصفى الانغام هي تلك التي يتألف قسماها من نسب شريفة اي بسيطة غير معقدة ، وان النسبة البسيطة هي التي تكون صورة كسر كل من حلقاتها واحداً صحيحاً كالتسع والعشر مثلا ، اما المعقدة فهي التي تكون صورة كسورها اكثر من واحد مثل ٧/٨٨ ، ١٣/٢٥٦ وهلم جرا ، فهذه النسب المعقدة تسبب عدم انسجام الانغام وتدل على ان النسب الشريفة ، التي توجد معها في بعض الاجنحة او الابعاد بالخمس ، غير مؤتلفة مع بعضها ، اذ لا تقوم بينها عاطفة تجاذب تؤيدها براهين قوية كالتي عرفناها في بحث الانغام المتقابلة . وقد علمنا ان لكل نغم اوتاداً يرتكز عليها ، وكلما كثرت هذه الاوتاد في النغم كلما كان اكثر صفاء واوسع مجالا للتنويع منه الى الانغام الاخرى . وتثبت الكتب القديمة كالفتحية والشرفية والادوار وغيرها ، ان القدماء عرفوا كثيرا من اشكال الاجنحة بعضها منسجم ، وبعضها غير ملائم ، إما لوجود نسبة معقدة فيه ، واما لان احد اجزائه كبير جداً بالنسبة الى الاجزاء الاخرى ، لذلك اهملنا هذه الاشكال لغرابتها وخروجها على ناموس الاصوات المتقابلة الذي يؤيد النسب البسيطة وينبذ المعقدة . وقد عرف العرب ابعاداً بالاربع مؤلفة من ٤ ابعاد صغيرة ، نورد بعض اشكالها من باب العلم بالشيء ، مع اننا اهملناها جميعاً واكتفينا في الانغام التي استعرضناها في هذا الكتاب بالاجنحة المؤلفة من ثلاثة ابعاد فقط .

١) - ١/١٦ ١/١٥ ١/١٤ ١/١٣ = ذرة ١١٢ ١١٩ ١٢٨ ١٣٩
٢) - ١/١٠ ١/١٤ ١/١٣ ١/٣٦ = « ١٨٢ ١٢٨ ١٣٩ ٤٩
٣) - ١/٩ ١/١٥ ١/١٦ ١/٢٨ = « ٢٠٤ ١١٩ ١١٢ ٦٣
٤) - ١/١٠ ١/١٥ ١/١٦ ١/٢١ = « ١٨٢ ١١٩ ١١٢ ٨٥
٥) - ١/١٨ ١/١٧ ١/١٠ ١/١٦ = « ٩٩ ١٠٥ ١٨٢ ١١٢
٦) - ١/١٢ ١/١٤ ١/١٣ ١/٢٢ = « ١٥٠ ١٢٨ ١٣٩ ٨١

اما اذا شاء المرء تركيب انغام ملائمة ثمانية الابعاد ، فان ذا الخمس ينقسم الى خمسة ابعاد كما سترى في موضعه . ومعلوم ان اكثر العرب كانوا يقيدون موسيقاهم بدساتين الآلات على ترتيب سلم ليما ليما كوما الامر الذي لم يسمح لهم بتركيب انغام على جميع اشكال النسب التي تحدثوا عنها ؛ فلما تحررت الآلات من قيود الدساتين ، واصبحت اوتارها طليقة ، صار من الممكن الحصول على اي شكل من سلاسل الانغام . وهكذا يتضح لنا ان الطبيعة التي لا تخطىء ، تعين بنفسها مراكز الدرجات لكل نغم طبقا للنسبة التي بني عليها ، لا استنادا على احكام سلم قسم البشر ابعاده الى انصاف او ارباع متساوية .

وقد يتوسط الفاصل الطنيني بين الجناحين او يتقدم او يتأخر ، وبالنسبة الى مركزه بينهما يختلف النغم ، وقد يندمج الطنيني باحد الجناحين فيؤلف معه بعدا بالخمس على نسب مختلفة مثل (١/١٢ ١/١١ ١/٧ ١/١٥) فيتقدم البعد بالخمس على البعد بالاربع او بالعكس ، وعلى كل حال فان النغم الذي لا يرتكز على اوتاد ونسب شريفة شاذ لا ترتاح لسماعه الآذان ، ولا تطرب له النفوس .

واثباتا لهذه الحقائق نورد جدولا يتضمن معادلة بعض النسب الشريفة والمعقدة التي يمكن ان تدخل في تركيب الانغام . فنسبة ١/١٦ = ١١٢ ذرة او ١٩ ربع كوما عربية ، او ٢،٢٤ من الارباع المتساوية ، او ربعين وثلثاً بدقة قليلة ، او ٧ كومات من السلم ذي الـ ٧٢ كوما ، وقس عليه كل نسبة كما هو مشروح امامها في الجدول ص ٣٦٢ ، ومنه يتضح مقدار التحريف في سلم الارباع المتساوية ، ويدري العازفون السبب الذي لاجله يستحسنون تحريف الارباع .

وبعد ذلك نضع جدولين احدهما لافضل اشكال الابعاد بالاربع ص ٣٦٣ والثاني لافضل اشكال الابعاد بالخمس ص ٣٦٥ ، فالاول يشتمل على ٣٢ شكلا والثاني يشتمل على ٢٢ شكلا ، وامام نسب كل بعد رقم يميزه عن غيره ويسميه ، يلي ذلك مسافاته الصوتية بارباع الكوما العربية ، واسماء كل درجة حسب السلم العربي المقياسي ، فيما اذا تقدم ذو الاربع على ذي الخمس او تأخر عنه ، مع أسماء الابعاد التي اشتهرت بدخولها في تركيب بعض الانغام الحالية ، ولم نذكر بين الابعاد بالخمس تلك التي تتركب من جناح وفاصل طنيني يتقدم عليه او يتأخر لانها تنحل على هذا الشكل فيمكن ان نسميها بموجبه .

جدول معادلة بعض النسب الموسيقية

بأبعـــاد صوتيـة =			بالسلم العربي =	بالأرباع المعـــدلة	
النسبة	بالذرات	أرباع كوما	أرباع بدقة قليلة	=بدقة تامة	بسلم ٧٢ كوما
١/٥	٣٨٦	٦٤	٧ ٢/٣	٧،٧٢	٢٣
١/٦	٣١٦	٥٣	٦ ١/٣	٦،٣٢	١٩
٥/٣٢	٢٩٤	٤٩	٦	٥،٨٨	١٨
١/٧	٢٦٧	٤٥	٥ ١/٣	٥،٣٤	١٦
١/٨	٢٣١	٣٨	٤ ٢/٣	٤،٦٢	١٤
١/٩	٢٠٤	٣٤	٤	٤،٠٨	١٢
١/١٠	١٨٢	٣٠	٣ ٢/٣	٣،٦٢	١١
١/١١	١٦٦	٢٨	٣ ١/٣	٣،٣٢	١٠
١/١٢	١٥٠	٢٥	٣	٣	٩
٧/٨٨	١٤٤	٢٤	»	٢،٨٨	»
١/١٣	١٣٩	٢٣	٢ ٢/٣	٢،٧٨	٨
١/١٤	١٢٨	٢٢	»	٢،٥٦	»
١/١٥	١١٩	١٩	٢ ١/٣	٢،٣٨	٧
١/١٦	١١٢	»	»	٢،٢٤	»
١/١٧	١٠٥	١٧	٢	٢،١٠	٦
٢/٣٥	١٠١	»	»	٢،٠٢	»
١/١٨	٩٩	»	»	١،٩٨	»
٧/١٣٥	٩٢	١٥	»	١،٨٤	»
١٣/٢٥٦	٩٠	»	١ ٢/٣	١،٨٠	٥
١/٢١	٨٥	»	»	١،٧٠	»
١/٢٢	٨١	١٣	»	١،٦٢	»
١/٢٥	٧٠	١١	١ ١/٣	١،٤٠	٤
١/٢٨	٦٣	»	»	١،٢٦	»
١/٣٦	٤٩	٨	١	٠،٩٨	٣

بعض الأجناس وهي أشهر أشكال البعد بالأربع

الرقم	بالنسب الموسيقية			بأجزاء الكوما			بالعلامات العربية				بالتصوير على البم				الاسم
١١	١/٩	١/١٠	١/١٦	٣٤	٣٠	١٩	ا	د	و	ع	يا	يد	يو	اً	راست
١٢	١/٩	١/١٦	١/١٠	٣٤	١٩	٣٠	ا	د	ه.	ع	يا	يد	يه.	اً	مستعار
١٣	١/١٠	١/٩	١/١٦	٣٠	٣٤	١٩	ا	ج	و	ع	يا	يج	يو	اً	أصفهان
١٤	١/١٠	١/١٦	١/٩	٣٠	١٩	٣٤	ا	ج	ه	ع	يا	يج	يه	اً	عشاق
١٥	١/١٦	١/٩	١/١٠	١٩	٣٤	٣٠	ا	*ج	ه.	ع	يا	يب.	يه.	اً	عراق
١٦	١/١٦	١/١٠	١/٩	١٩	٣٠	٣٤	ا	*ج	ه	ع	يا	يب.	يه	اً	شوري
١٧	١/١٠	١/١١	١/١٢	٣٠	٢٨	٢٥	ا	ج	ه:	ع	يا	يج	يه:	اً	عربان
١٨	١/١١	١/١٢	١/١٠	٢٨	٢٥	٣٠	ا	^ج	ه.	ع	يا	^يج	يه.	اً	بياتي غريب
١٩	١/١٢	١/١١	١/١٠	٢٥	٢٨	٣٠	ا	ج.	ه.	ع	يا	.يج	يه.	اً	" "
٢١	١/٨	١/١٠	١/٢١	٣٨	٣٠	١٥	ا	د.	ز	ع	يا	يد.	*يز	اً	
٢٢	١/٨	١/٢١	١/١٠	٣٨	١٥	٣٠	ا	د.	ه.	ع	يا	يد.	يه.	اً	روح فزا
٢٣	١/١٠	١/٨	١/٢١	٣٠	٣٨	١٥	ا	ج	ز	ع	يا	يج	يو.	اً	بنجكاه
٢٤	١/١٠	١/٢١	١/٨	٣٠	١٥	٣٨	ا	ج	.ه	ع	يا	يج	.يه	اً	سلمك
٢٥	١/٢١	١/٨	١/١٠	١٥	٣٨	٣٠	ا	ب	ه.	ع	يا	يب	يه.	اً	
٢٦	١/٢١	١/١٠	١/٨	١٥	٣٠	٣٨	ا	ب	.ه	ع	يا	يب	.يه	اً	
٢٧	١/٨	١/١٣	١/١٤	٣٨	٢٣	٢٢	ا	د.	^و	ع	يا	يد.	^يو	اً	
٢٨	١/١٣	١/١٤	١/٨	٢٣	٢٢	٣٨	ا	ب:	.ه	ع	يا	يب:	.يه	اً	بياتي
٣١	١/١٥	١/٧	١/١٦	١٩	٤٥	١٩	ا	*ج	و	ع	يا	*يج	يو	اً	حجاز
٣٢	١/٧	١/١٥	١/١٦	٤٥	١٩	١٩	ا	د*	و	ع	يا	يد*	يو	اً	سازكار
٣٣	١/١٦	١/٧	١/١٥	١٩	٤٥	١٩	ا	ب.	و	ع	يا	*يج	يو	اً	آرا
٣٤	١/١٦	١/١٥	١/٧	١٩	١٩	٤٥	ا	ب.	د.	ع	يا	يب.	يد.	اً	نكار
٣٧	١/١٠	١/٣٦	١/٧	٣٠	٨	٤٥	ا	ج	د.	ع	يا	يج	يد.	اً	زرافكند
٣٨	١/١٠	١/٧	١/٣٦	٣٠	٤٥	٨	ا	ج	.ز*	ع	يا	يج	.يز	اً	شاهناز
٣٩	١/٣٦	١/٧	١/١٠	٨	٤٥	٣٠	ا	*ب	ه.	ع	يا	*يب	يه.	اً	حجاز غريب
٤١	١/٨	١/٩	١/٢٨	٣٨	٣٤	١١	ا	د.	ز.	ع	يا	يد.	يو:	اً	
٤٢	١/٨	١/٢٨	١/٩	٣٨	١١	٣٤	ا	د.	ه	ع	يا	يد.	يه	اً	موزدلار
٤٣	١/٩	١/٨	١/٢٨	٣٤	٣٨	١١	ا	د	ز.	ع	يا	يد	يو:	اً	
٤٤	١/٩	١/٢٨	١/٨	٣٤	١١	٣٨	ا	د	.ه	ع	يا	يد	.يه	اً	بوسلك
٤٥	١/٢٨	١/٨	١/٩	١١	٣٨	٣٤	ا	.ب	ه	ع	يا	.يب	يه	اً	كردي
٤٦	١/٢٨	١/٩	١/٨	١١	٣٤	٣٨	ا	.ب	.ه	ع	يا	.يب	.يه	اً	حجازكار كردي
٤٧	١/٢٢	١/٧	١/١٢	١٣	٤٥	٢٥	ا	^ب	^ه*	ع	يا	^يب	^يه*	اً	حجاز غريب
٤٨	١/١٢	١/٧	١/٢٢	٢٥	٤٥	١٣	ا	.ج	ز^	ع	يا	.يج	يو:	اً	» »

بعض العقود وهي أشهر أشكال البعد بالخمس

الرقم	بالنسب الموسيقية	بالعلامات العربية	بالتصوير على درجة ح	الأسم
٥١	١/١٠ ١/٩ ١/٩ ١/١٦	ا ج و ط يا	ح ي يج يو أ	عجم
٥٢	١/١٠ ١/٩ ١/٢١ ١/٨	« ج و ز* «	« ي يج يد* «	
٥٣	١/١٠ ١/٩ ١/٨ ١/٢١	« ج و ط. «	« ي يج يو. «	شوق آور
٥٤	١/١٠ ١/٩ ١/٣٦ ١/٧	« ج و ز. «	« ي يج يد. «	
٥٥	١/١٠ ١/٩ ١/١١ ١/١٢	« ج و ح: «	« ي يج يه: «	اصفهان
٥٦	١/١١ ١/١٢ ١/١٥ ١/٧	« جٓ هـ. ز. «	« يٓ يب. يد. «	صبا
٥٧	١/١٢ ١/١١ ١/٧ ١/١٥	« .ج هـ. ط «	« .ي يب. يو «	بسته نكار
٦١	١/٨ ١/٢١ ١/٧ ١/١٥	« د. هـ. ط «	« يا. يب. يو «	حصار
٦٢	١/٢١ ١/٨ ١/٩ ١/١٠	« ب هـ. ح. «	« ط يب. يه. «	حوران
٦٣	١/٢١ ١/٨ ١/١٥ ١/٧	« ب هـ. ز. «	« ط يب. يد. «	زمزمه
٦٤	١/٧ ١/١٥ ١/٩ ١/١٦	« .هـ و ط «	« .يب يج يو «	طرز جديد
٦٥	١/١٥ ١/٧ ١/٩ ١/١٦	« ب. و ط «	« ط. يج يو «	
٦٦	١/١٥ ١/٧ ١/٢١ ١/٨	« ب. و ز* «	« ط. يج يد* «	
٦٧	١/١٥ ١/٧ ١/١١ ١/١٢	« ب. و ح: «	« ط. يج يه: «	
٦٨	١/١٥ ١/٧ ١/٣٦ ١/٧	« ب. و ز. «	« ط. يج يد. «	
٦٩	١/٣٦ ١/٧ ١/١٥ ١/٧	« *ب. هـ. ز. «	« *ط. يب. يد. «	راحة الأرواح
٧١	١/١٦ ١/٩ ١/٧ ١/١٥	« *ج هـ. ط «	« *ي يب. يو «	راحتفزا
٧٢	١/١٦ ١/٩ ١/٩ ١/١٠	« *ج هـ. ح. «	« *ي يب. يه. «	عراق
٧٣	١/١٦ ١/٩ ١/١٥ ١/٧	« *ج هـ. ز. «	« *ي يب. يد.. «	خزام
٧٤	١/١٠ ١/٢١ ١/١٥ ١/١٦ ١/٩	« ج .هـ و ح «	« ي .يب يج يه «	شوق طرب
٧٥	١/١٦ ١/٩ ١/١٥ ١/٢١ ١/١٠	« *ج هـ. ز. ح. «	« *ي يب. يد. يه. «	
٧٦	١/١٥ ١/٢١ ١/٩ ١/١٠ ١/١٦	« ب. د ز ط «	« *ي يا يد يو «	بزرك

[illegible]

[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	١٥
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٦٥
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٧٥
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٤٥
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٥٥
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٢٥
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٧٥
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	١٢
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٦٢
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٣٢
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٤٢
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٥٢
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٢٢
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٧٢
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٨٢
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٩٢
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	١٧
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٩٧
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٦٧
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٤٧
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٥٧
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	٢٧

والآن فلنعمد الى تركيب انغام من هذه الابعاد على سبيل المثال :

١) اذا اخذنا جناحين من الشكل (٣٣) وجعلنا الفاصل الطنيني قبلهما حصلنا على النغم الآتي : بالنسب الموسيقية ١/٩ ١/١٦ ١/٧ ١/١٥ ١/١٦ ١/٧ ١/١٥

بارباع الكوما العربية ٣٤ ١٩ ٤٥ ١٩ ١٩ ٤٥ ١٩

بالارباع الصوتية (بدقة قليلة) ٤ ٢، ٥، ٢، ٢، ٥، ٢،

بالنسب الوترية ١٠٠٠٠، ٨٨٨٩، ٨٣٣٣، ٧١٤٣، ٦٦٦٧، ٦٢٥٠، ٥٣٥٧، ٥٠٠٠

وهذا يقابل نغم النواثر ، وهو عبارة عن بعدين حجازيين بالاربع على الدوكاه وعلى النوى ، يتقدم عليهما الفاصل الطنيني ويشكل مع الجناح الاول بعداً بالخمس .

٢) اذا اخذنا جناحين من الشكل (١١) وجعلنا الطنيني بينهما حصلنا على النغم الآتي : بالنسب الموسيقية ١/٩ ١/١٠ ١/١٦ ١/٩ ١/٩ ١/١٠ ١/١٦

بارباع الكوما ٣٤ ٣٠ ١٩ ٣٤ ٣٤ ٣٠ ١٩

بالارباع بدقة قليلة ٤ ٣،، ٢، ٤ ٤ ٣،، ٢،

بالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٨٠٠٠ ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٥٩٢٦ ٥٣٣٣ ٥٠٠٠

وهذا يقابل نغم الراست التركي وتتفق درجاته مع السلمين العربي والطبيعي، اما الراست المستعمل في مصر فيتألف من جناحين غير منسجمين لورود حلقة معقدة فيهما هكذا :

بالنسب الموسيقية ١/٩ ١/١٢ ٧/٨٨ ١/٩ ١/٩ ١/١٢ ٧/٨٨

بارباع الكوما ٣٤ ٢٥ ٢٤ ٣٤ ٣٤ ٢٥ ٢٤

بالارباع بدقة قليلة ٤ ٣ ٣ ٤ ٤ ٣ ٣

بالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٨١٤٨ ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٥٩٢٦ ٥٤٣٢ ٥٠٠٠

والفرق بين الراست التركي والمصري يظهر من المقابلة الاتية :

	البعد الثاني	الثالث	السادس	السابع
بارباع الكوما = الراست التركي بالنسبة للمصري	+٥	−٥	+٥	−٥
« = الراست المصري بالنسبة للتركي	−٥	+٥	−٥	+٥

فبموجب القواعد الانفة الذكر ، يكون الراست التركي اصفى وانقى بما لا يقاس من الراست المصري .

٣) ولنقابل الان بين نغم الصبا التركي وبين الصبا المعروف في البلاد العربية :

عند الاتراك ١/١٠ ١/١٦ ١/١٦ ٥/٣٢ ٧/١٣٥ ١/٩ ١/٩

وبارباع الكوما ٣٠ ١٩ ١٩ ٤٩ ١٥ ٣٤ ٣٤

وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٩٠٠٠ ٨٤٣٨ ٧٩١١ ٦٦٧٢ ٧٣٢٨ ٥٦٢٥ ٥٠٠٠

وعند العرب ، يتألف نغم الصبا من بعد بالخمس شكل (٥٦) وبعد بالاربع شكل (١٦) هكذا :

بالنسب الموسيقية ١/١١ ١/١٢ ١/١٥ ١/٧ ١/١٦ ١/١٠ ١/٩

وبارباع الكوما العربية ٢٨ ٢٥ ١٩ ٤٥ ١٩ ٣٠ ٣٤

وبالارباع بدقة قليلة ٣، ٣ ٢، ٥، ٢، ٣،، ٤

وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٩٠٩١ ٨٣٣٣ ٧٧٧٨ ٦٦٦٧ ٦٢٥٠ ٥٦٢٥ ٥٠٠٠

والفرق بين الصبا التركي والصبا العربي يظهر من المقابلة الآتية (بارباع الكوما)

	الدرجة الثانية	الثالثة	الخامسة	السادسة	السابعة
الصبا التركي بالنسبة للعربي	+٢	−٦	+٤	−٤	+٤
الصبا العربي بالنسبة للتركي	−٢	+٦	−٤	+٤	−٤

وبموجب القواعد التي عرفناها ، نجد ان الصبا العربي اصفى بما لا يقاس من الصبا التركي ؛ وهكذا ينتهي كل ما نراه الان من الخلافات بين المصريين والاتراك بشأن السيكاه والعراق او غيرهما من الدرجات في اي نغم كان ، اذ ليس السر في ذلك سوى اختلاف اشكال النسب التي يتركب منها كل نغم ، فعلى الموسيقيين ان يعلموا ان بساطة نسب النغم وقوة البراهين على صحة اوتاده وائتلاف ابعاده ، ستكون الحاكم العادل في حسم سائر الخلافات على الانغام ؛ ويستطيع كل امرىء ان يتحقق من ذلك بنفسه ، واننا نكتفي بهذه الامثلة لضيق المقام ، ولاعتقادنا ان كل من يطالع كتابنا هذا بامعان يتمكن بالتمرن والاستقصاء من التوصل الى فهم كل ما يتعلق بالسلم والانغام ، وحينئذ فقط ، يحق له الاشتراك بمؤتمرات تستهدف تقرير هذه القضايا الفنية الدقيقة .

عدد الانغام

بعد كل ما تقدم من الشرح والايضاح ، يتساءل المرء كم هو عدد الأنغام الشرقية ؟ ذلك العدد الذي حدده الهنود قديماً بنحو ستة عشر الفا ، وقال بعضهم بل اكثر ؛ فالحقيقة ان الفكر ليذهل عند تصوره هذا العدد الهائل ، وكل متفنن يود ان يعلم ، ولو لمجرد الاقتناع ، كيف يتسنى الحصول على مثل هذا العدد الكبير من الانغام المختلفة ؟ فنحن نجيب اولئك المتسائلين بان عدد الانغام غير محدود ، ولا يقع تحت الحصر لانها تتركب من اشكال الاجنحة والابعاد بالخمس ، فكثرة عدد الانغام يتوقف على كثرة الاشكال التي يتقرر قبولها في الموسيقى العربية ، فاذا اعتمدنا اشكالاً معدودة منها ، امكننا ان نحدد عدد الانغام التي تتركب بمقتضاها حسب القاعدة الآتية :

١) - اضف الى عدد اشكال الجناح المفروضة واحداً ، واضرب المجموع في نصف عدد الاشكال ، فالحاصل هو عدد الانغام المتولدة باضافة كل جناح مع مثيله (ا + ا) ومع غيره طرداً (ا + ب) (ا + ج) الخ ..

٢) - اطرح من الحاصل المذكور عدد الاجنحة المفروض ، فالباقي هو عدد الانغام التي تتولد باضافة كل جناح مع غيره عكساً (ب + ا) (ج + ا) الخ .

٣) - اجمع الحاصل الاول مع الثاني ، واضرب مجموعهما × ٣ ، تحصل على الانغام الناتجة من توسط الطنيني ، او تقدمه او تأخره ، بين الجناحين .

٤) - لمعرفة عدد الانغام التي تتألف من ابعاد الاربع وابعاد بالخمس اضرب عدد اشكال الاولى بعدد اشكال الثانية ، وكذلك فيما اذا تألفت الانغام من ابعاد بالخمس ، وابعاد بالاربع .

٥) - ان هذه النتائج كلها تدلك على عدد الانغام التي يمكن استخراجها على درجة واحدة من السلم الموسيقي ، فاذا كنت تعتبر ان النغم يتغير بالتصوير على درجات السلم الاخرى ، فاضرب مجموع حاصل العمليتين (رقم ٣ و ٤) بعدد الدرجات التي ترغب بان تصور عليها تلك الانغام ، وللبيان نضع المثال الاتي :

اذا كان عدد اشكال الجناح عشرة مثلاً ، قلنا : ١) (١ + ١٠ × ٥ = ٥٥)
٢) (٥٥ − ١٠ = ٤٥)   ٣) (٥٥ + ٤٥ × ٣ = ٣٠٠) عدد الانغام ؛
ثم ٣٠٠ × ٧ = ٢١٠٠ وهو عدد الانغام بمجال تصويرها على درجات السلم الرئيسية ، ويكون عددها ٧٢٠٠ بالتصوير على درجات السلم التركي او سلم الارباع

وهكذا نحصل على ٤٤٨٠ نغما بدون تصوير ، فيما اذا اكتفينا بـ ٣٢ شكلا من ابعاد الاربع و ٢٢ شكلا من ابعاد الخمس التي سردناها في الجدولين السابقين ص ٣٦٣ و ٣٦٥ ؟

ولا يخفى اننا لم نورد هذه الامثلة بقصد حصر عدد الانغام ، وانما بقصد اعطاء فكرة لتطبيق القاعدة ، وادراك معنى قولنا ان عدد الانغام الشرقية غير محدود ، لانه كلما قبلنا اشكالا جديدة من ابعاد الاربع او الخمس يزداد عدد الانغام الى حد يصعب تعيينه تماما ، اذ يمكن ان يهمل منه جانب كبير اما لتنافر تركيب النغم ، او لعدم ملاءمته او لالتباسه بغيره ، فيقل عدد الانغام بحسب ذلك الجانب المهمل ، عند كل امة .

تسمية الانغام العربية

بعد ان عرفنا هذه الحقائق عن عدد الانغام العربية ، وان الاشكال التي اوردناها في جدولي الابعاد بالاربع والابعاد بالخمس تؤلف ٤٤٨٠ نغما ، يحق لنا ان نتساءل عما اذا كان يوجد بين المفكرين من يعتقد إمكان ايجاد اسماء لهذا العدد الكبير ؟ وعما اذا كان يوجد بين ارباب الذوق السليم من يرتضي لانغام اسماء كالبنجكاه والعرضبار ، والحجاز الشيطاني والبستهنكار ، والحنابات وطبع الذيل ، وما شاكل من الاسماء المضلة التي لا يمكن ان تمثل صورة مسماها بسهولة في الاذهان . ولا شك بانه لا فائدة من اي اسم يعجز عن القيام بمهمته هذه ، فمن المؤسف ان كل اسماء الانغام في الشرق من هذا النوع ، ومع ان عدد الانغام المعروفة الآن لا يتجاوز المئتين ، فان اكثر الموسيقيين لا يعلمون شيئاً عن حقائق نسب القسم الاعظم منها ؛ فالى اين تؤدي هذه الحال فيما لو عدت الانغام بالالوف ؟ لذلك رأينا بعد تقليب الامر على وجوهه ، ان هذا النوع من الاسماء فضلا عن كثرته وغرابته ، وعجز الذاكرة عن استيعابه ،

واللسان عن التلفظ به ، لا يمكننا قط من فهم الانغام وتمثيلها في الاذهان ، فلا مفر من ايجاد قاعدة صادقة مختصرة تؤدي هذا الغرض بأوفر بيان ، ولا يوجد قاعدة افضل من التعبير عن كل شكل من اشكال الاجنحة وابعاد الخمس بالارقام ، وكلها حسبما رتبناها في الجدولين السابقين تبلغ ٥٤ شكلا .

فمن السهل ان نضع لكل بعد بالاربع رقمين ابتداء من ١١ — ٤٩ ، ولكل بعد بالخمس رقمين من ٥١ فصاعداً ، متحاشين الاعداد التي فيها صفر كالعشرين مثلا ، لاننا سنستبقي الصفر لنعبر به دائمًا عن الفاصل الطنيني الذي يشترك مع الجناحين بتأليف النغم ؛ ثم يبتدىء المتعلم بدراسة الاشهر من هذه الاشكال ، فلا يصعب عليه مطلقا ان يحفظ رقم الشكل ونسب ابعاده لا سيما بالتمرين العملي ! ومتى اعتبرنا الفاصل الطنيني صفراً ، نسمي الانغام بحيث لا يتجاوز اسم احدها خمسة ارقام ، او ما يقابل خمسة حروف ، مثلا :

١ — يسمى النغم المؤلف من جناحين شكل (١١) يتوسطهما الفاصل الطنيني (١١٠١١)
٢ — « « « « « « « (١٤) يتقدم الطنيني عليهما (٠١٤١٤)
٣ — « « « « « « « (٢١) يتأخر الطنيني عنهما (٢١٢١٠)
٤ — « « « « « من جناح شكل (٢١) وجناح شكل (١٧) يتلوهما الفاصل الطنيني ٢١١٧٠ .
٥ — « « « « « « « « « (٢١) « « (١٧) يتوسط الطنيني بينهما ٢١٠١٧
٦ — « « « « من بعد بالخمس شكل ٥١ وجناح شكل ١٢ (١٢٥١)
٧ — « « « « « « بالاربع « ١٧ وعقد شكل ٥٢ (٥٢١٧)

وقس على ذلك تسمية سائر الانغام ، فيكون اسم نغم الراست (١١٠١١) وتلفظ احد عشر صفر احد عشر ، فيفهم المرء فورا ان النغم مؤلف من جناحين شكل (١١) يتوسط بينهما الطنيني ، وهكذا يتصور بسرعة ابعاد هذا النغم بمجرد معرفته نسب الجناح المذكور ؛ كذلك يصبح اسم نغم الصبا (١٦٥٦) وتلفظ ستة وخمسون ستة عشر ، فيدرك المرء فورا ان النغم مؤلف من بعد بالخمس (شكل ٥٦) وبعد بالاربع (شكل ١٦) .

ونحن لا نقصد بهذه النسبة ان نقضي فورا على اسماء الانغام الحالية ، لانها رسخت في اذهان بني الشرق منذ مئات السنين وتوارثها الابناء عن الآباء . وانما نرمي فقط الى ضرورة استعمال هذه التسمية المبنية على الارقام مع الاسماء

الدارجة في كل قطر من الاقطار العربية ، وبذلك يفهم الناس نسب النغم المسمى في العراق (خنابات) ولو لم يكن معروفاً في سورية ومصر ؛ ونكتفي الآن بهذا ، لان ناموس تنازع البقاء وبقاء الانسب يكفل مع الزمن ازالة الاسماء التي لا تمثل المسميات في الاذهان ، فيسهل تعميم الاسماء الجديدة التي تؤدي هذا الواجب ببساطة ونظام وجلاء واختصار . ويسمى كل نغم برقمه فيما اذا ورد على قراره المتفق عليه ، امــا اذا تصور على درجات اخرى فيضاف امام اسم النغم اسم الدرجة المصوَّر عليها .

صفاء الانغام وأوتارها

عرف الموسيقيون منذ القديم ان الانغام تنقسم الى ملائمة وخفية التنافر ومتنافرة ، ولكنهم لم يضعوا قاعدة مقنعة لهذا التصنيف ، فما برح الناس يختلفون في هذا الموضوع ، حتى ان الافرنج الذين رسخت في آذانهم اصوات السلم المعدل الناشزة ، يزعمون ان أنغامهم صحيحة بعكس أنغام الموسيقى العربية ! والبعض منهم يتلطفون فيدعون انهم لا يفهمونها كي يحكموا عليها ، وليس الذنب في عدم الفهم على الانغام العربية فانها طبيعية صافية ، ولكن جهل الحقائق والامعان في العناد يصور الحق باطلا والباطل حقاً ، وقد قلنا في موضع سابق : ان كل سلسلة من الاصوات تشبه مجموعة حروف في لغة من اللغات ، فكما تختلف بعض حروف اللغة اليونانية ، في لفظها وكثرة استعمالها ، عما هو في اللغة العربية ، فيبدو أن لكل منهما طابعا خاصا يميزها ، هكذا تجعل النسب المتنوعة المستعملة بكثرة عند بعض الامم ، طابعاً خاصاً لكل موسيقى ، فتتميز به عن غيرها ؛ وكما ان الذي يتعلم كثيراً من اللغات يمسي اكثر فهما من غيره ، فكذلك امسى العرب ، باقرارهم احسن النسب الموسيقية المستعملة عند الامم الشرقية ، احق الناس بالرأي الاعلى في تقرير صفاء الانغام وتنافرها ؛ ولكن بما ان فقدان القاعدة العلمية يجعل العرب انفسهم يختلفون على نغم واحد ، دون التفات الى الغبش السمعي الذي سبق الكلام عنه ، لذلك رأيت ان أضع القاعدة الآتية لتقرير صفاء الانغام ، فهي قمينة بأن تزيل

الخلاف بين الناس ، وبموجبها يصنَّف صفاء كل نغم ويقام البرهان ، فلا يتشبث احد بعد الآن برأيه استناداً على حسّه وذوقه ، وقد أوضحنا في توطئة هذا الفصل الشروط الضرورية لتأليف الانغام الجميلة ، والآن نذكر مايشترط في صفاء الانغام :

لما كان كل نغم يتألف من جناحين وفاصل طنيني قد يضاف الى احدهما ، فينقسم به النغم الى بعد بالاربع وبعد بالخمس او بالعكس ، كان لكل من هذين القسمين أساس ، فأساس القسم الاول هو قرار النغم اياً كان ، وأساس الثاني هو الدرجة التي ينتهي بها القسم الاول ، ولذلك تؤلف الاتفاقات على الغالب من قرار النغم وجوابه وأوسط القسم الاول ونهايته ، او من قرار النغم وجوابه وأساس القسم الثاني وأوسطه .

وأحسن الانغام ما تكون فيه الدرجة الاولى فوق القرار على نسبة شريفة مثل : ١/٣٦ ، ١/٢٨ ، ١/٢١ ، ١/١٦ ، ١/١٥ ، ١/١٤ ، ١/١٣ ، ١/١٢ ، ١/١١ ، ١/١٠ ، ١/٩ ، ١/٨ ، ونسبة الدرجة الثانية فوق القرار على ١/٧ او ١/٦ او ١/٥ ، ونسبة الثالثة على ١/٤ او ٢/٩ او ٢/٧ ، فيما اذا كان النغم مبتدئاً ببعد بالخمس ، اما اذا كان مؤلفاً من بعد بالاربع وبالخمس فتكون الدرجة الثالثة فوق القرار عند ١/٤ الوتر حتماً .

ولا يكفي في صفاء النغم ان تتتابع درجاته حسب سلسلة من النسب الشريفة ، بل يقتضي ان يستند على أوتاد صوتية ، والأوتاد نسب شريفة كبيرة تعبر عن مجموع درجتين او أكثر من النغم ، بالاستناد الى اساس كل من قسميه ، اعني ان مجموع نسبتي الحلقتين الاولى والثانية من القسم الاول يقتضي ان يكون نسبة شريفة ، وكذلك مجموع الحلقتين الاولى والثانية من القسم الثاني ، فبمقدار ما يكون النغم مستنداً على أوتاد شريفة بمقدار ذلك يكون صفاؤه . وكل نغم يستند بعد القرار والجواب ، إما على درجة الثابت الكائنة على نسبة ١/٣ الوتر ، وذلك اذا كان مؤلفاً من بعد بالخمس وبعد بالاربع ، واما على درجة تحت الثابت الكائنة على نسبة ١/٤ الوتر ، اذا كان مؤلفاً من بعد بالاربع وبعد بالخمس ؛ وعليه يكون الوتد الثالث في النغم بعد القرار والجواب ، اما صوت الثابت او صوت تحت الثابت . اما الوتد الرابع فهو صوت الأوسط اي الدرجة الثالثة من اي نغم كان ، ويقتضي ان تكون

على نسبة ١/٧ الوتر كما في نغم النهاوند ، او على نسبة سدسه كما في نغم النكريز ، او على نسبة خمسه كما في نغمي الحجاز والواست . اما الوتد الخامس فهو صوت الاوسط في القسم الثاني من اي نغم كان ، ويكون على ١/٧ او ١/٦ او ١/٥ الوتر الذي يعطينا اساس القسم الثاني وهو نهاية القسم الاول ، وهذا الوتد يكون دائماً على نسبة معقدة مع قرار النغم ، ولكن لا عبرة بذلك لأن المفروض في النغم تأليفه من قسمين ، فاذا كان مؤلفاً من بعد بالاربع وبعد بالخمس كان الوتد الخامس إما على ٥/١٤ او ٣/٨ او ٢/٥ فوق القرار ، واذا كان مؤلفاً من بعد بالخمس وبعد بالاربع كان الوتد الخامس على ٣/٧ او ٤/٩ او ٧/١٥ فوق القرار .

وهناك اوتاد أخرى قليلة الاستعمال في الاتفاقات ، منها الوتد الذي يقع على بعد ١/٨ الوتر من أساس القسم الثاني ، فاذا كان القسم الاول من النغم بعداً بالاربع كان هذا الوتد على بعد ١١/٣٢ من قرار النغم ، واذا كان بعدا بالخمس كان هذا الوتد على ٥/١٢ من قرار النغم . ومنها ايضا الوتد الكائن على بعد ١/٤ الوتر من أساس القسم الثاني فيما إذا كان بعداً بالخمس ، وهذا الوتد يقع عند ٧/١٦ من قرار النغم هكذا : (٣/٤ × ٣/٤ = ٩/١٦ ، و ١٦/١٦ - ٩/١٦ = ٧/١٦) فاذا الفت صوت هذا الوتد مع صوت تحت الثابت وقرار النغم وجوابه ، مفترضاً ان القرار = دو مثلا ، حصلت على اتفاق (دو فا سي بيمول دو) المؤلف من بعدين بالاربع يليهما الطنيني ، وبقلب ترتيب هذه الابعاد نحصل على اتفاق (دو فا صول دو) او على (دو ره صول دو) وقد سبق شرحها عند بحث الاتفاقات الافرنجية ، فتأمل ما اثبتناه وقس عليه تجد ان محيط هذا الفن بعيد الغور متوامي الحدود .

ولا شك بأن صفاء النغم يتوقف بطبيعته على صفاء القسمين اللذين يتألف منهما ، ولاجل الحكم على صفاء الجناح يشترط ان يكون مؤلفاً من ثلاث نسب شريفة متقاربة صوتياً ، مع مراعاة وجود الاوتاد ، وهكذا تتفاضل الاجنحة والعقود والانغام ، بكثرة اوتادها ، ولو كانت جميع نسبها شريفة ، وها نحن نضع بعض الاجنحة ذات النسب الشريفة للمقابلة بينها :

١) - جناح ١/٩ ١/١٠ ١/١٦ يستند على وتدين هما ١/٥ او ١/٦ الوتر .
٢) - » ١/٨ ١/١٠ ١/٢١ » » » » ١/٦ » ١/٧ »
٣) - » ١/١٥ ١/٧ ١/١٦ » » » » ١/٥ » ١/٨ »
٤) - » ١/٧ ١/١٠ ١/٣٦ » » » » ١/٦ » ١/٨ »
٥) - » ١/١٢ ١/١١ ١/١٠ » » ١/٦
٦) - » ١/٨ ١/٩ ١/٢٨ » » ١/٧
٧) - » ١/١٣ ١/١٤ ١/٨ » » ١/٧
٨) - » ١/١٢ ١/٢٢ ١/٧ » » ١/٨

اما الاجنحة ذات النسب المعقدة ، فتتفاضل ايضاً ، واحسنها ما كانت فيه نسبتان شريفتان ، على ان تكون صورة كسر النسبة المعقدة صغيرة مثلا :

١/١٠	١/١٠	٢/٢٧	١/١٨	٥/٣٢	١/١٧	١/٩	١/٩	١٣/٢٥٦
١/٨	١/١٦	٣/٣٥	١/٩	١/١٢	٧/٨٨	١/١٢	١/١٢	١٣/١٢١

التعبير عن الانغام بالاشارات والارقام

كان القدماء ، وما زال الكثيرون حتى الآن ، يعبرون عن الانغام بالاشارات او بالارقام على طرق مختلفة ، فيكتب كل نغم على عدة أشكال مع أنه واحد ، فلكي لا يلتبس الامر على ابناء الفن ، نضرب مثلاً من اشكال سلاسل الارقام والاصطلاحات التي يعبر بها عن نغم النهاوند :

أولا - بالارباع - راست دوكاه كردي جهاركاه نوا حصار عجم كردان
بدقة قليلة : ٤ ١٫ ٤٫٫ ٤ ١٫ ٤٫٫ ٤ ٤

ثانياً - بدرجات السلم العربي هـ ح ط يب يه . يو بَ هَ
وعنـــد الافرنج دو ره مي بيمول فا صول لابيمول سي دو

ثالثاً) - بسلاسل الارقام على اختلافها :
١) - ١/٩ ١/٢٨ ١/٨ ١/٩ ١/٢٨ ١/٨ ١/٩ السلسلة الموسيقية
٢) - ١ ١/٩ ١/٧ ١/٤ ١/٣ ٥/١٤ ٧/١٦ ١/٢ القسم المحبوس

٣) – ١٠٠٠٠ ١١١١ ١٤٢٨ ٢٥٠٠ ٣٣٣٣ ٣٥٧١ ٤٣٧٥ ٥٠٠٠ القسم المحبوس
٤) – ١ ٨/٩ ٦/٧ ٣/٤ ٢/٣ ٩/١٤ ٩/١٦ ١/٢ « المهتز
٥) – ١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٨٥٨٢ ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٦٤٢٩ ٥٦٢٥ ٥٠٠٠ « «
٦) – ٩/٨ ٢٨/٢٧ ٨/٧ ٩/٨ ٢٨/٢٧ ٨/٧ ٩/٨ النسبة الاهتزازية
٧) – ١ ٩/٨ ٧/٦ ٤/٣ ٣/٢ ١٤/٩ ١٦/٩ ٢ بالنسبة للقرار
٨) – ٥١٦ ٥٨٠ ٦٠٢ ٦٨٨ ٧٧٤ ٨٠٣ ٩١٧ ١٠٣٢ بالاهتزازات

فالشكل الاول ، هو معدل السلسلة الموسيقية ، وقد اعتمدناه للتعبير عن نسب الانغام ، وهو يبين المسافة الوترية بين كل درجة وأخرى بعد مطلق الوتر ، اي ان الدرجة الاولى من نغم النهاوند ، فوق القرار ، تنتج بجبس ١/٩ الوتر ، والثانية بجبس ١/٢٨ من الباقي ، الخ . اما الشكل الثاني فانه يعبر عن كل درجة بالنسبة الى القرار وهو الوتر المطلق ، فالدرجة الثانية فوق القرار ، في نغم النهاوند ، تصدر بجبس ١/٧ الوتر ، وهلم جرا .

اما الشكل الثالث فانه كالثاني ولكن باجزاء من عشر المليمتر على وتر طوله متر ، يعطي مطلقاً درجة الراست التي هي قرار النهاوند . والشكل الرابع يدل على القسم المهتز من الوتر لكل درجة ، وكذلك الشكل الخامس فانه يدل عليه باعشار المليمتر . اما الشكل السادس فانه يدل على القيمة النغمية لكل درجة بالنسبة الى ما قبلها ، وقد اعتمده القدماء للتعبير عن الانغام فاذا كانت القيمة النغمية لقرار النهاوند ، (اي عدد اهتزازاته) واحداً صحيحاً كانت القيمة النغمية للدرجة الاولى فوق هذا القرار ٩/٨ (اي كلا وثمن كل ، كما يقول القدماء) وقس على ذلك .

اما الشكل السابع فيعبر عن القيمة النغمية لكل درجة بالنسبة الى قرار النغم ، فالدرجة الثانية من النهاوند ، فوق القرار ، تساوي ٧/٦ (اي كلا وسدس كل) ، فاذا كانت اهتزازات القرار ٥١٦ ، كانت اهتزازات هذه الدرجة ٦٠٢ وهلم جرا ، كما ترى في الشكل الثامن ، وكل هذه الاشكال المختلفة واحدة في النتيجة ، يعبر عنها في السلم العربي بالاشارات الانفة الذكر .

توحيد النسب الوترية لسائر الانغام

يمكن تمييز الانغام إما بالمقابلة بين ترتيب نسبها الموسيقية ، او باختلاف اسماء درجاتها وعلاماتها التحويلية لدن تصويرها على مستقر واحد ، وإما بالنسب الوترية لدى توحيدها على وتر طوله متر ، يعطي نغمة لا تتغير ، وبما اننا وضعنا النسب الوترية للانغام ، كما سترى ، على اعتبار أن كل فئة من الانغام تستقر على درجة خاصة ، فلاجل توحيـد النسب الوترية لاي نغم كان على أساس واحد ، بقصد المقابلة بين الانغام ، تطبق القاعدة الآتية :

اضرب طول الدرجة القرارية للمقام المطلوب (حسب نسبتها الى نغمة الوتر المتخذ اساساً) × طول كل درجة من سلسلة النغم على التتالي ، واقسم الحاصل على ١٠،٠٠٠ تجد الجواب .

مثال أول) ـ كيف تتحدد النسب الوترية لمقام النكريز على وتر مطلق طوله متر يعطي نغمة البكاه ؟ الجواب : لما كانت الدرجة القرارية للنكريز هي الراست ونسبتها الى مطلق البكاه كنسبة ٧٥٠٠ : ١٠٠٠٠ ، ولما كانت نسب سلسلة مقام النكريز بفرض طول وتر الراست متراً واحدا :

١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٨٣٣٣ ٨١٤٣ ٦٦٦٧ ٥٩٢٦ ٥٥٥٥ ٥٠٠٠

فاننا بضرب كل رقم × ٧٥ وقسمة الحاصل ÷ ١٠٠ نحصل على :

بكاه راست دوكاه كردي حجاز نوا حسيني عجم كردان

١٠٠٠٠ ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٦٢٥٠ ٥٣٥٧ ٥٠٠٠ ٤٤٤٤ ٤١٦٦ ٣٧٥٠

مثال ثان) ـ كيف تتحدد النسب الوترية لمقام النكريز على وتر طوله ٦٠ س م ، يعطي مطلقاً نغمة قرار الجهاركاه ؟ الجواب : لما كانت نسبة درجة الراست على الوتر المذكور ، كنسبة ٤٠٠٠ : ٦٠٠٠ ، فاننا بضرب درجات النكريز × ٤٠ وقسمة الحاصل ÷ ١٠٠ نحصل على النتيجة الآتية :

قرار جهاركاه راست دوكاه كردي حجاز نوى حسيني عجم كردان

٦٠٠٠ ٤٠٠٠ ٣٥٥٦ ٣٣٣٣ ٢٨٥٧ ٢٦٦٧ ٢٣٧٠ ٢٢٢٢ ٢٠٠٠

وقس على ذلك .

تصوير الانغام

النغمة ، بفتح الغين وبتسكينها ايضا ، صوت يلبث زماناً على درجة واحدة من الحدة او الغلظة ، وتطلق على درجة من السلم الموسيقي سواء أكانت رئيسية ام فرعية ، وتُجمع على نغم ، ويجمع النغم على أنغـــام ، كأجمة واجم وآجام ، او كدوحة ودوح وأدواح .

والنغم ، ويدعى المقام أيضا ، هو اصطلاحاً مجموعة من الدرجات الصوتية (نغمات) محصورة بين القرار والجواب حسب احكام سلسلة ما من النسب الموسيقية ، طرفاها ١ و ٢ ؟

وقد عينوا لكل مقام درجة يستقر عليها ، فاستحسنوا لمقام الحجازكار درجة الراست ، وللصبا الدوكاه ، وللخزام السيكاه وهلمّ جرّاً .

ولكن بما ان مساحة الاصوات ، تختلف عند الرجال والنساء والصبيان والبنات ، كما تختلف الطبقة بالنسبة الى حجم الآلات ، فقد تستدعي بعض الاحوال اخراج المقامات على غير الدرجات التي تستقر عليها عادة ، فيسمون هذا العمل تصوير الانغام . كالحجازكار على الدوكاه ، ويسمونه شاهناز ، وقس عليه . ولعل تصوير الانغام لا يختلف عن تصوير الاجسام ، فنحن نميز من نعرفهم عن غيرهم اذا رأينا صورهم ، سواء أكانت اكبر من الاصل او اصغر منه ، لأن العبرة في التصوير بضبط نسب مقاطع الوجه وسائر اجزاء المنظر ، فاذا رأيت في شريط سينمائي اشخاصاً او مناظر تعرفها ، لم تخفَ عليك سواء رأيتها مكبرة على الستار او مصغرة ، لان نسب الاشخاص والمناظر تكبر وتصغر آنئذ على نظام صادق دقيق فلا تتغير على عارفها ، كذلك لا يتغير مسموع اي نغم على عارفه ، سواء جعلنا قراره على درجة غليظة او متوسطة او حادة ، من درجات السلم الرئيسية او الفرعية ، فالسر في تنطيق النغم هو حفظ النسب الموسيقية تماما بين درجاته ، لان الاخلال فيها يغير نسب المقام المصوَّر ، فتضيع معرفته ، كما تضيع معرفة من يتنكر بشتى الاشكال والاساليب ،

فكبر الصور او صغرها في تصوير الاجسام يقابل غلظة الاصوات او حدتها ، اعني قلة الاهتزازات او كثرتها ، في تصوير الانغام .

ولزيادة الايضاح نأتي بمثل فنقول : لنفرض ان مقام العشيران يطلق اصطلاحا على السلسلة الآتية (١/١٠ ١/١٦ ١/٩ ١/١٠ ١/١٦ ١/٩ ١/٩ ١/٩) ولنفرض ان هذا المقام يستقر اصطلاحا على نغمة (درجة) العشيران التي يبلغ عدد اهتزازاتها ٤٣٥ ، فتكون نسب هذا المقام بالاهتزازات ، بجبر الكسور ، هكذا :

ا) ـ عشيران عراق طبيعية راست دوكاه سيكاه طبيعية جهاركاه نوا حسيني

٤٣٥ ٤٨٣ ٥١٦ ٥٨٠ ٦٤٤ ٦٨٧ ٧٧٣ ٨٧٠

فاذا صورنا هذا المقام على درجة الراست جاءت اهتزازاته هكذا :

ب) ـ راست دوكاه إلا كوما كردي جهاركاه نوا إلا كوما حصار عجم كردان

٥١٦ ٥٧٣ ٦١١ ٦٨٧ ٧٦٤ ٨١٥ ٩١٧ ١٠٣٢

واذا صورناه على درجة السيكاه (الطبيعية) جاءت اهتزازاته هكذا :

ج) ـ سيكاه طبيعية حجاز إلا كوما نوى إلا كوما حسيني طبيعي اوج إلا كوما

٦٤٤ ٧١٥ ٧٦٣ ٨٥٩ ٩٥٤

كردان إلا كوما محير طبيعي ج سيكاه طبيعي

١٠١٨ ١١٤٥ ١٢٨٨

اما بالنسب الوترية ، فان الاشكال الآنفة الذكر تساوي بجبر الكسور :

ا) ـ ١٠٠٠٠ ٩٠٠٠ ٨٤٣٨ ٧٥٠٠ ٦٧٥٠ ٦٣٢٨ ٥٦٢٥ ٥٠٠٠ على العشيران

ب) ـ ٨٤٣٨ ٧٥٩٤ ٧١١٩ ٦٣٢٨ ٥٦٩٦ ٥٣٤٠ ٤٧٤٦ ٤٢١٩ على الراست

ج) ـ ٦٧٥٠ ٦٠٧٥ ٥٦٩٦ ٥٠٦٢ ٤٥٥٦ ٤٢٧١ ٣٧٩٧ ٣٣٧٥ على سيكاه طبيعية

فاذا فحصنا جميع هذه النسب الوترية ، مع الاهتزازات ، وجدناها على نسبة واحدة معدلها السلسلة الآنفة الذكر ، (راجع النسبة المتصلة الموسيقية) .

والافرنج يزعمون ، ان تصوير الانغام (Transposition de tons) يغير شخصياتها ، فيصورون النغمين المتداولين عندهم (الماجور والمينور) بنسبهما المعقدة ، على سائر درجات السلم المعدل ، ويحصلون على انغام مختلفة من جهة القرار ، لا من جهة نسبها الموسيقية ، فيقولون دو ماجور وصول ماجور مع

ان النغمين واحد ، اما نحن فنرى ان غلظ الاصوات وحدتها قد يغير تأثير المقام على الامزجة ، ولكن هذا التغيير اقل اهمية من اختلاف سلاسل الانغام الذي يتناول اسسها ، لذلك كان تغيير المستقر بالتصوير ثانويا بالنسبة الى تركيب المقام ونسبه الموسيقية .

والتصوير يتم على طريقتين : الاولى ـ تغيير طبقة الصوت في الآلات اثناء الغناء ، علواً او هبوطاً ، فلا تختلف مواقع العفق على العازفين ، لأن التصوير يتم اذ ذاك بجزق الاوتار او ارخائها ، او باستبدال الآلة بغيرها . والثانية ـ ابقاء طبقة الآلات على حالها ، وتغيير مواقع العفق ، ويصعب اجراؤه على غير المتمرنين ، وقد يعسر احيانا على اقوى العازفين ، نظراً لغرابة اوضاع الاصابع التي يستلزمها تصوير بعض الانغام على اية درجة من السلم ، والتصوير عند المغنين والمنشدين ادق شأنا ، فلا يضبطه الا ائمة الغناء .

واكثر الافرنج يعتقدون ان تصوير الانغام من اختراعهم ، وقد بثوا هذه الدعاية الفاسدة في اذهان ابناء الشرق الذين درسوا في معاهدهم ، فسرى الى كثيرين من موسيقيي العرب ، وما السبب في ذلك الا وطأة عهد الجمود ، وضياع اصطلاحات الموسيقى العربية ؛ وللتدليل على قولنا نثبت عبارة من مقال للمرحوم محمد محمود حافظ منشور في العدد الرابع من مجلة « الموسيقى » لسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية بالقاهرة ، فقد جاء فيه بالحرف الواحد « والعرب لم يكن عندهم تصوير الالحان » فاحقاقاً للحق ، يتوجب علينا ان نزيل هذا الوهم العالق في الاذهان ونردّ فن تصوير الانغام الى اصحابه العرب ، متدرعين بالأدلة المنطقية والحسية فنقول :

من الادلة المنطقية ان المتقدمين لم يحددوا الانغام مستقرات ، بل حددوا لنغمات اوتار العود الاربعة ما يقابلها ويناسبها من اخلاط الاجسام ، وقد جاء في كتاب اخوان الصفاء الذي وضعه علماء العرب منذ نحو الف سنة ما ملخصه « ان وتر البم يقابل تراب الارض ونغمته رطبة ثقيلة وهي تقوي خلط السوداء ضد الدم ، اما وتر المثلث فيقابل الماء ونغمته رطبة باردة وهي تقوي خلط البلغم ضد الصفراء ، اما وتر المثنى فيقابل الهواء ، ونغمته رطبة لينة وهي تقوي خلط الدم ضد السوداء ، اما وتر الزير فيقابل النار ونغمته

حارة وهي تقوي خلط الصفراء ضد البلغم ، (١) فاذا الّفت هذه النغمات في الالحان المشاكلة لها ، واستعملت في اوقات من الليل او النهار ، في الحان تضادّ طبائعها طبائع الامراض الغالبة والعلل العارضة ، سكنتها وكسرت سورتها ، وخففت على المرضى آلامها ، لأن الاشياء المتشاكلة في الطبائع اذا كثرت واجتمعت قويت افعالها ، وظهرت تأثيراتها وغلبت اضدادها ، كما يعرف الناس مثل ذلك في الحروب والمخاصمات (اه) .

فاذا وقفنا عند هذا الحد مستعرضين ما كان عليه القدماء من الدقة في امور الفن ، واستطلاع خصائص الانغام واوقات استعمالها ، ودراسة طبائع نغمات الاوتار ومزاياها ، بقصد وضع اسس المداواة بالالحان ، التي هي احدث ما وصل اليه العلم والطب عند اهل هذا الزمن ، فلا ريب بأننا نتساءل ألم يخطر للقدماء ان يعدلوا في طبائع الانغام ؟ باخراجها على مختلف المستقرات ، نظراً لاختلاف طبائع نغمات الاوتار التي هي درجات متنوعة من السلم ! فالمنطق السليم يدعونا الى الأجابة بنعم ، اذن لا بد ان يكون التصوير معروفاً لدى القدماء منذ الف سنة ، ولا ريب بانهم سمعوا مقام العشاق مستقراً على نغمة البم كما سمعوه مستقراً على المثلث وهلم جرا .

---

(١) يختلف عود القدماء عن العود المعروف في أيامنا هذه ، فقد كانت نسب هندسته هكذا : عرضه مثل واحد (٤٠ س م) وطوله بدون عنق مثل ونصف (٦٠ س م) وعمقه نصف مثل (٢٠ س م) وعنقه اي زنده ثلاثة أثمان المثل (١٥ س م) وهكذا بوضع المشط في مكان ما على وجه العود بحيث يكون طول الوتر من أول عنق الآلة الى المشط كطول الآلة بدون عنق ، فاذا عفقت عند دستان الخنصر على وتر البم حصلت على نغمة وتر المثلث ، واذا عفقت على المثلث في المكان ذاته حصلت على نغمة المثنى ، واذا عفقت على المثنى كذلك حصلت على نغمة الزير ، وقد كان وتر البم مؤلفاً من ٦٤ خيطاً من الحرير ، والمثلث من ٤٨ خيطاً ، والمثنى من ٣٦ خيطاً ، والزير من ٢٧ خيطاً متساوية الثخانة ، وتمد هذه الاوتار على وجه العود وتشد اطرافها بالمشط ورؤوسها بالملاوي شداً متساوياً ، ثم يقسم طول الوتر من أنف الآلة الى المشط أربعة أقسام متساوية ويشد دستان الخنصر عند نهاية الربع الاول ، ثم يقسم الوتر أيضاً تسعة أقسام متساوية ويشد دستان السبابة عند نهاية التسع الاول ، ثم يقسم باقيه اي ثمانية أتساعه ، الى تسعة أقسام متساوية أيضاً ، ويشد دستان البنصر عند نهاية التسع الاول ، ثم يقسم الوتر من دستان الخنصر الى المشط ثمانية أقسام متساوية ويضاف طول الثمن الى الثلاثة أرباع ، وهكذا يشد دستان الوسطى في المكان المذكور بين دستاني السبابة والبنصر (فيكون طول القسم المحبوس من الوتر ٥/٣٢ ، والمهتز ٢٧/٣٢) هذا هو شكل العود وطريقة تدوينه ، كما كانت عليه الحال منذ الف سنة . (ملخصاً عن الكتب القديمة)

ولكن ما لنا والادلة المنطقية ، فانها رغما عن فوائدها ، لاتقنع المستغربين ، حتى أن بعض الناس لهم آذان ولا يسمعون وعيون ولايبصرون . فلنتقدم اذن في مدار الزمن خمسمئة سنة ، نجد انفافي عهد مؤلف الفتحية الذي وضع في كتابه جدولاً أشكل فهمه على كثيرين من علماء الموسيقى ، وهذا هو :

تصوير مقام العشاق القديم ، على اصول الجناح ، كما جاء في الفتحية بدون (*)

١	ا	د	ز	ح	يا	يد	يه	يح
٢	ح	يا	يد	يه	يح	كا	كب	كه
٣	يه	يح	كا	كب	كه	كح	كط	لب
٤	ه	ح	يا	يب	يه	يح	يط	كب
٥	يب	يه	يح	يط	كب	كه	كو	كط
٦	ب	ه	ح	ط	يب	يه	يو	يط
٧	ط	يب	يه	يو	يط	كب	كج	كو
٨	يو	يط	كب	كج	كو	كط	ل	لج
٩	و	ط	يب	يج	يو	يط	ك	كج
١٠	يج	يو	يط	ك	كج	كو	كز	ل
١١	ج	و	ط	ي	يج	يو	يز	ك
١٢	ي	يج	يو	يز	ك	كج	كد	كز
١٣	يز	ك	كج	كد	كز	ل	لا	لد
١٤	ز*	ي	يج	يد*	يز	ك	كا*	كد
١٥	يد*	يز	ك	كا*	كد	كز	كح*	لا
١٦	د*	ز*	ي	يا*	يد*	يز	يح*	كا*
١٧	يا*	يد*	يز	يح*	كا*	كد	كه*	كح*

تصوير الدرجات الاربع الاخيرة (ز ، يد ، د ، يا ، بدون علامة *)

١٤	ز	ي*	يج*	يد	يز*	ك*	كا	كد*
١٥	يد	يز*	ك*	كا	كد*	كز*	كح	لا*
١٦	د	ز	ي*	يا	يد	يز*	يح	كا
١٧	يا	يد	يز*	يح	كا	كد*	كه	كح

اما نحن فبعد كشفنا الستار عن اسرار السلم العربي ورموزه ، يمكننا ان نفسر للناس ما خفي من امر هذا الجدول الذي يحدد تصوير مقام العشاق القديم ، على درجات السلم العربي السبع عشرة ، ونسبه (١/٩ ١/٩ ١/٩ ١٣/٢٥٦ ١/٩ ١/٩ ١٣/٢٥٦ ١/٩) ، اما علامات درجاته بحال استقراره على اليم ، فكما هو وارد في الجدول بالصف الاول افقيا ، واذا استقر على المثنى امست علاماته كما هو وارد في الصف الثالث ، وقس على ذلك ، بالصعود بين كل تصوير وآخر بمقدار جناح واحد ، ولكن بما ان الجدول المذكور محصور في دائرة الديوانين الاساسي وجوابه ، اي من (ا - له) فانهم قد اصطلحوا فيه على العودة الى الديوان الاساسي كلما اوشكوا ان يخرجوا بالتصوير عن دائرة الديوان الجوابي ، (يه + جناح - ديوان كامل = ه) .

وبناء على ذلك ترى في الصف الرابع ان درجة ه اي قرار الزير ، وهي تعادل درجة الراست في تسوية العود الحالية ، قد اصبحت يب في الصف الخامس الافقي اي بصعود جناح واحد ، اما يب فقد اصبحت في الصف السادس « ب » لأن (يب + جناح - ديوان كامل = ب) وعليه فان جميع الدرجات الواردة في الصف العمودي الاول ترتفع عن بعضها بمقدار جناح واحد ، فاذا خرجنا عن دائرة السلم الاساسي عُدنا اليه بالنزول ديوانا كاملا ، وهكذا نجد بمزيد الدهشة ان هذا الصف العمودي الاول قد شمل جميع درجات السلم العربي بدون تكرار ولا نقصان ، وان التناسب النغمي موجود بين كل درجة وما يجاورها ، أفقياً على مقتضى سلسلة المقام ، وعمودياً على ابعاد بالاربع ، ونحن ندعو هذا النوع من التصوير (على اصول الجناح) .

ويلاحظ ان الدرجات الصوتية في الخطوط الافقية (١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧) محولة باشارة الكوليا التي ترفع الدرجة ثلث صوت ، (لان يز + جناح - ديوان كامل = ز*) فاذا اردنا ان نرجع الى (ز) العادية في السلم المقياسي فان تتميم عملية التصوير تكون كما ترى في اسفل الجدول ، ولا فرق بين الصفوف الاربعة على الشكلين المذكورين الا بعلامات التحويل ، وقد جاءت في كتاب الفتحية على صورة واحدة خلواً من العلامات المذكورة ، التي لم تكن تخفى على المدققين الذين كانوا يستغنون عن علامة التحويل (راجع بحثها) .

فيتضح مما تقدم بالبرهان الحسي المثبت في بطون الكتب القديمة ان

العرب كانوا يعرفون تصوير الانغام ويستعملونه على ادق شكل ، فليقتد بهم عشاق فنهم ، لان التصوير حسب درجات السلم العربي المؤلف من ليمات وكومات هو ادق والذ عمل في علوم الموسيقى كلها ، وها نحن نختتم البحث بوضع قاعدة دقيقة لتصوير الانغام على اية درجة من السلالم المتعددة ، فنقول :

عندما سقط الشرق في ضلالة الارباع المتساوية ، شرع ابناء الفن يصورون الانغام الشرقية بموجبها ، وبما ان استعمال هذه الارباع بدلا عن درجات السلم العربي انما هو خطأ مبين كما يتضح من مقامي النهاوند والحجاز وغيرهما كثير ، فان تصوير هذا الخطأ على درجات الارباع المتساوية ضلال مكرر ، لا سيما اذا اتحفنا التصوير بقاموس يحوي مجموعات من الانغام محشوة بالاغلاط ، وخالية من النسب ، فلكي يستطيع عشاق الفن الصحيح ان يتخلصوا من هذا الانزعاج ، ويتداركوا التصوير على أصح مقياس وأهون سبيل ، نضع لهم هذه القواعد ليسيروا بموجبها فيحصلوا على تصوير الانغام بدقة تامة على أية درجة من اي سلم كان ، بلحظة واحدة وباجلى بيان ، ونحن ندعو هذا النوع من التصوير « على اصول السلم » وهو اصح وادق من التصوير « على اصول الجناح » .

القاعدة الاولى

لاجل تصوير الانغام المؤلفة بمقتضى السلالم الموسيقية ذات الاجزاء المتساوية

اذا كان النغم المراد تصويره ، من الانغام الافرنجية المؤلفة بمقتضى السلم ذي الاثني عشر نصفاً صوتياً متساويا ، او كان من الانغام المركبة بمقتضى سلم الارباع المتساوية ، او كان من الانغام المركبة بموجب سلالم الكومات المتساوية مهما كان عددها ، فخذ قطعة من الورق المسطر سطوراً متوازية متساوية البعد ، وليكن عرضها نحو ٥ سنتمترات ، اما طولها فليكن مؤلفاً من سطور يزيد عددها واحداً على عدد الاجزاء المتساوية في السلم الذي تريد ان تصور عليه ، ولنسم هذه الورقة ورقة المقام ، او الورقة الصغيرة . ثم خذ قطعتين مثلها من الورق ذاته والصقهما ببعضهما بدقة بحيث تتكون منهما ورقة طويلة مؤلفة من سطور يزيد عددها واحداً على مجموع اجزاء سلمين من السلم المراد تصويره ، واعتبر كل نهر بين كل سطر وآخر كجزء من ذلك السلم ،

واكتب على كل سطر اسم درجة من درجاته مبتدئاً من ادنى الورقة الطويلة الى اعلاها ، ولنسمّ هذه الورقة : « الكبيرة » ثم خذ ورقة المقام اي الصغيرة ، وضع على بعض سطورها نقطا تتباعد عن بعضها حسب ابعاد الدرجات في المقام المراد تصويره ، بمعنى انك اذا وضعت هذه الورقة الصغيرة ذات النقط ، بجانب الكبيرة ، جاءت السطور في الاثنتين متوازية تماما ، فاسماء درجات المقام المصوَّر المعبر عنها بالنقط توازي مثيلاتها على الورقة الكبيرة ؛ ثم حرك الورقة الصغيرة إزاء سطور الورقة الكبيرة صعوداً او هبوطا ، فتجد ان اسماء درجات المقام المراد تصويره ، المعبر عنها بالنقط ، تختلف بالنسبة الى الدرجة التي يستقر عليها ، كلما حركت الورقة الصغيرة بازاء الكبيرة ، درجــة او اكثر ، رئيسية او فرعية ، ويدعى هذا التصوير « على اصول السلم » .

مثال : نريد ان نصور مقام الراست على درجة النوا ، حسب سلم الارباع المتساوية ، فتكون الورقة الصغيرة مؤلفة من ٢٥ سطرا بينها ٢٤ نهرا ولما كانت ابعاد مقام الراست واسماء درجاته بالارباع هكذا :

	راست	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	نوا	حسيني	اوج	كردان
وابعادها	٤	٣	٣	٤	٤	٣	٣	

فاننا نضع النقط على السطور رقم (١ ، ٥ ، ٨ ، ١١ ، ١٥ ، ١٩ ، ٢٢ ، ٢٥) ونكتب على كل سطر من الورقة الطويلة ذات التسعة واربعين سطرا اسم كل درجة من سلم الارباع ابتداء من اليكاه الى جواب النوا ، فاذا وضعنا السطر الادنى من الورقـة الصغيرة ، على موازاة درجة الراست في الورقة الكبيرة ، حصلنا على اسماء درجات المقام كما هي مذكورة اعلاه ، واذا وضعنا السطر الادنى من الورقة الصغيرة ، على موازاة درجة النوا في الورقة الكبيرة ، دلت النقط على اسماء الدرجات الآتية :

نوا حسيني اوج كردان محير ج نم بوسليك ج نم حجاز ج نوا

وهي تصوير نغم الراست على النوا حسب سلم الارباع ، وعلى هذه القاعدة يمكنك ، بتغيير مراكز النقط على الورقة الصغيرة ، ان تصوّر اي مقام كان على اية درجة كانت ، من اي سلم كان ، مهما كان عدد اجزائه .

القاعدة الثانية

لاجل تصوير الانغام المؤلفة بمقتضى السلالم ذات الاجزاء غير المتساوية

تتألف السلالم العربية والتركية والهندية وما يجري مجراها ، من اجزاء غير متساوية هي الكوما والكوليما والليما ، فالكوما ٤ ارباع عربية ، والكوليما ١١ ، والليما ١٥ ، فلأجل تصوير مقام مركب حسب احد السلالم المذكورة ، خذ ورقة بعرض ١٥ سنتمترا من الورق المسطر الذي عرض النهر فيه (بين كل سطر وآخر) ٤ ــ ٥ سنتمتر ، ولكن هذه الورقة حاوية ٥١ سطراً بينهما ٥٠ نهراً ، ثم ارسم عليها خطوطاً ، مبتدئاً من السطر الادنى ، ومعبراً عن الكوما بنهر واحد ، وعن الكوليما بنهرين وثلاثة ارباع النهر ، وعن الليما بثلاثة انهر وثلاثة ارباع النهر ، ولنرسم السلم العربي المقياسي كمثل ، فيأتي مؤلفاً من ١٢ ليما و ٥ كومات ، (راجع بحث السلالم الموسيقية) .

ثم قصّ من هذه الورقة قسمين طولين متساويين ، وكل منهما بعرض ٥ سنتمتر ، والصقهما ببعضهما بحيث يعبر مجموعهما عن ديوانين ، واكتب امام كل درجة اسمها سواء حسب اصطلاح العرب او حسب اي اصطلاح آخر تعرفه ، فتكون هذه هي الورقة الكبيرة التي تكلمنا عنها في القاعدة الاولى ، واحفظ القسم الباقي ليمثل الورقة الصغيرة اي ورقة المقام ، وضع عليها نقطاً تعبر عن ابعاد المقام الذي ترغب بتصويره كما عرفت في القاعدة الاولى ، ثم حركها بالنسبة الى الورقة الكبيرة ، فتجد ان اسماء درجات المقام المصوّر ، تتغير كلما حركت الورقة الصغيرة درجة واحدة بالنسبة الى ما هو مكتوب على الورقة الكبيرة ، وقد تحتاج الى علامات تحويل بمقدار كوليما واحدة (ثلث صوت) صعوداً او هبوطاً ، كما عرفت من بحث علامات التحويل في السلم العربي ، أو قد تحتاج الى علامة بمقدار كوما واحدة صعوداً او هبوطاً ، فيمكنك ان تضع اشارتها امام الدرجة المحولة ، وقد تحتاج نادراً الى غير ذلك من علامات التحويل حسب نسب المقام المصوّر ، فتستعملها عند الحاجة كما سترى . واننا نضرب صفحاً عن ايراد امثلة على هذا التصوير لان بحث الانغام الآتي فياض بها ، وسوف يرى القارىء فيه كيف صورنا كل مقام (نغم) على مطلق

البم ، فيقيس على ذلك كل ما يرغب في تصويره من المقامات ، سواء أكانت مؤلفة حسب السلم العربي المقياسي ، او حسب احد اشكاله الاخرى ، او حسب السلم التركي او الهندي . والسر في ذلك كله ان تكون الورقة الصغيرة مسطرة بدقة حسب سطور الورقة الكبيرة دون ادنى خلل ، ولا يخفى ان هذا النوع من التصوير هو غاية الغايات ، وادق ما يعنى به المتفنن الموهوب ، وقد يدرك الكثيرون صحته بآذانهم ، اذا كانت سليمة ومعتادة على الانغام الصافية ، فالى مثل هذه النتيجة الباهرة نستلفت الانظار ، مثبتين تصوير مقام العشاق القديم على « اصول السلم » لتقابله بما جاء في كتاب الفتحية ، وترى الفرق بين الاصولين .

تصوير مقام العشاق القديم ، على اصول السلم (مع علامة .)

الدرجة :	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
١	ا	د	ز	ح	يا	يد	يه	يح
٢	ب	ه	ح	ط	يب	يه	يو	يط
٣	ج	و	ط	ي	يج	يو	يز	ك
٤	د	ز	ط.	يا	يد	يو.	يح	كا
٥	ه	ح	يا	يب	يه	يح	يط	كب
٦	و	ط	يب	يج	يو	يط	ك	كج
٧	ز	ط.	يب.	يد	يو.	يط.	كا	كد
٨	ح	يا	يد	يه	يح	كا	كب	كه
٩	ط	يب	يه	يو	يط	كب	كج	كو
١٠	ي	يج	يو	يز	ك	كج	.كه	كز
١١	يا	يد	يو.	يح	كا	كد	كه	كح
١٢	يب	يه	يح	يط	كب	كه	كو	كط
١٣	يج	يو	يط	ك	كج	كو	كز	ل
١٤	يد	يو.	يط.	كا	كد	كو.	كح	لا
١٥	يه	يح	كا	كب	كه	كح	كط	لب
١٦	يو	يط	كب	كج	كو	كط	ل	لج
١٧	يز	ك	كج	.كه	كز	ل	.لب	لد
١٨	يح	كا	كد	كه	كح	لا	لب	له

الانغام الصحيحة

لغة الحس الناعم ، وقبلة الفن الآتي

الانغام التي تستقر على درجة اليكاه = (يہ) = صول ٢ أي الصول الرابع في المدرج العام

١) – مقام اليكاه (١٣٠١١) :

فارسية معناها « المقام الاول » ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	يكاه	عشيران	عراق	راست	دوكاه	سيكاه	حجاز	نوا
بالنسب الموسيقية		١/٩	١/١٠	١/١٦	١/٩	١/١٠	١/٩	١/١٦
بادباع الكوما		٣٤	٣٠	١٩	٣٤	٣٠	٣٤	١٩
بالاهتزازات	٧٧٣	٨٧٠	٩٦٧	١٠٣١	١١٦٠	١٢٨٩	١٤٥٠	١٥٤٧
بالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٨٨٨٩	٨٠٠٠	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٠٠٠	٥٣٣٣	٥٠٠٠
بالاشارات العربية	يہ	ا	ج	ه	ح	ي	يج	يه
بالتصوير على البم	ا	د	و	ح	يا	يج	يو	آ

وهو يوافق مقام دو الطبيعي على الرأي الثاني مصوراً على درجة صول ؛ دون تعديل ، اما شروطه التي لا يزال بعضهم يتقيد بها ، فتتلخص بما يلي :

يصعد في هذا المقام بتصوير جناحه الاول على درجة النوا ثم على الكردان . ويهبط من جواب النوا باستعمال درجتي جواب الحجاز والسنبلة ، اي بتصوير جناح نغم الحجاز على درجة المحير ، ثم بتصوير مقام اليكاه على درجة الراست ، مع اظهار شخصية مقام النوا على درجة الدوكاه ، ويختم اللحن على درجة اليكاه .

ويستحسن الاتراك البدء به بين درجتي الجهاركاه والنوا ، فيكون مطلع اللحن وصدره بتصوير المقام على درجة النوا ، اما ختامه فبتصويره على درجة الراست ؛ ثم يتدرج نحو اليكاه للاستقرار عليها . ويُنوع من نغم اليكاه الى مقامات الراست والعراق والعجم والحسيني والحجاز وغيرها ، ويميل طابع هذا النغم الى البهجة والفرح والنشاط ، وقد يتطرق الى غيرها من المعاني حسب صياغة العبارات ، وحركة الميزان ، والمقامات المنوع اليها في اللحن .

٢) – مقام فرحفزا (١٥١٥٠)

فارسية معناها « مزيد الفرح » ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

بكاه عشيران عجمعشيران راست دوكاه كردي جهاركاه نوا

وهو لا يختلف ، في عرف دعاة الارباع المتساوية ، عن نغم النهاوند مصوراً على درجة اليكاه ، ويشبه مقام صول الصغير بدون حساس ، فتكون ابعاده الصوتية ونسبه الوترية كمقام النهاوند ، ولا خلاف بينهما الا في القرار والقيود الاصطلاحية ، وحينئذ يعبر عنه بالاشارات العربية هكذا (يه ا ب هـ ح ط يب يه) ، وتصويرها على مطلق البم واضح في مقام النهاوند .

اما نحن فنعتقد ان الفرحفزا يختلف عن النهاوند مصوراً على اليكاه ، وانه يتألف من جناحين يتقدم الفاصل الطنيني عليهم هكذا : (١٥١٥٠) ، فتكون ابعاد درجاته المذكورة اعلاه :

بالنسب الموسيقية	١/٩	١/١٦	١/٩	١/١٠	١/١٦	١/٩	١/١٠	
وبارباع الكوما	٣٤	١٩	٣٤	٣٠	١٩	٣٤	٣٠	
وبالاهتزازات	٧٧٣	٨٧٠	٩٢٨	١٠٤٤	١١٦٠	١٢٣٧	١٣٩٢	١٥٤٧
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٨٨٨٩	٨٣٣٣	٧٤٠٧	٦٦٦٧	٦٢٥٠	٥٥٥٥	٥٠٠٠
وبالاشارات العربية	يه	ا	*ج	هـ	ح	*ي	يب	يه
وبالتصوير على البم	ا	د	*و	ح	يا	*يج	يه	اَ

اما القيود الموضوعة فهذا ملخصها : يصعد فيه فوق النوا بتصويره على درجة الكردان ، وعند الهبوط تستعمل درجات الصعود ذاتها ، ولكن تارة تستبدل درجة الجهاركاه بالحجاز ، وتارة درجة الكردي بالنم بوسلك ، وقد يصورون المقام كله على الدوكاه ايضا ، ويبدأ اكثر الاتراك هذا النغم بدرجة الحجاز او النوى ، ولكن الموسيقيين اخذوا يرفضون هذه القيود ، بعد ان بدأ جميل بك الطنبوري سماعيه المشهور من درجة العجم . ويكون مطلع اللحن من الفرحفزا بتصويره على درجة الدوكاه ، وصدره بتصويره على درجة النوا ، ويكثرون فيه من التنويع الى مقامي العجم والشاهناز ، مستقرين بعباراته على درجتي العجم والجهاركاه . ويرى آخرون انه يقتضي اولاً اظهار شخصية مقام النهاوند الكبير مصوراً على النوا ، ويتلوه اظهار مقام الحجاز علي درجة الدوكاه ، ويختم باظهار النهاوند مصوراً على اليكاه

وبديهي ان شروطا كهذه تجعل جميع الالحان الفرحفزية على نمط واحد ، لذلك لا يميل المفكرون الى التقيد بتلك الاعتبارات ، بل يفضلون ان يسبحوا في بحر الفن الذي لا حدّ له ، مستهدفين الابداع وباحثين عن الجمال ؛ ومن الامثلة على ذلك ، ان جميل بك بدأ بشرفه الفرحفزي بعبارات من العجم مصوراً على الجهاركاه ، ثم انتقل في نهاية الخانة الاولى وبدء التسليم الى النهاوند مستقراً على الراست ومنه انتهى الى النهاوند الكبير مصوراً على اليكاه ، ومن يتأمل القطع الموسيقية الحديثة يجد من الصور المتعددة ما يضيق الكتاب عن تعداده . وطابع الفرحفزا مفرح في رأي الشرقيين ، مع ان امثاله من المقامات الصغيرة محزن في رأي الغربيين ! وعلى كل حال فان تقرير الطابع يتغير بالنسبة الى صياغة اللحن ، وحركته الزمنية ، واختلاف المقامات المنوع اليها كما سلف البيان .

٣) — **مقام شد عربان** ، الشد عند القدماء « تسوية الاوتار » ويأتي عند الاتراك بمعنى « التصوير » ويتكون سلم هذا النغم من الدرجات الآتية :

يكاه   قرار حصار   نم كوشت   راست   دوكاه   كردي   حجاز   نوا

وهو لا يختلف في رأي دعاة الارباع المتساوية عن نغم الحجازكار مصوراً على درجة اليكاه ، اما درجات الشد عربان بحسب السلم التركي وأسمائه القديمة (مع العلم انه لا عبرة بالاسماء والاصلاحات مهما تبدلت) فهي :

يكاه   قرار شورى   عراق طبيعية   راست   دوكاه   كردي الحجاز   حجاز   نوا

ويعبر عنه بالاشارات العربية هكذا : (يه *يز، ج ٭ح *ي يج يه)
ويأتي تصويرها على اليم كما في مقام الحجازكار تماماً ، وكذلك نسبها الموسيقية .

اما القيود الاصطلاحية فتتلخص بما يلي : يُصعد في الشد عربان بتصويره على درجة النوا ، ويهبط حسب درجات الصعود ، ولكن باستبدال درجتي الحجاز وجوابه بالجهاركاه وجوابه ، اي بتصوير جناح الفرحفزا على درجتي الراست والكردان ، وفي بعض الاحيان يلمس قرار الحجاز عند الهبوط تحت اليكاه ، ويبدأ بهذا المقام من درجة النوا او الحجاز ، وتقوم شخصيته على اظهار جناح الحجاز مصوراً على النوا والدوكاه ، ويتنوع اليه باستعمال انغام الفرحفزا والنوائر

والنكريز وغيرها ، ويستحسن ان يكون مطلع اللحن باظهار مقام النوائر ، وعند درجة الراست يختم باظهار مقام الحجاز او الهمايون مصوراً على اليكاه .

اما نحن فنعتقد ان الشد عربان يختلف على الحجازكار مصوراً على اليكاه ، وانه مؤلف من جناحين يتوسط بينهما الفاصل الطنيني (٣٩٠٣٩) فيكون اسم « شد عربان » موضوعاً للدلالة على نغم ذي نسب خاصة به مثلاً :

يكاه قرارحصار عجم عشيران راست دوكاه كردي جهاركاه نوا
بالنسب الموسيقية ١/٣٦ ١/٧ ١/١٠ ١/٩ ١/٣٦ ١/٧ ١/١٠
وبارباع الكوما ٨ ٤٥ ٣٠ ٣٤ ٨ ٤٥ ٣٠
وبالاهتزازات ٧٧٣ ٧٩٥ ٩٢٨ ١٠٣١ ١١٦٠ ١١٩٢ ١٣٩٢ ١٥٤٧
وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٩٧٢٢ ٨٣٣٣ ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٦٤٨١ ٥٥٥٥ ٥٠٠٠
وبالاشارات العربية يه *يو. ب. ه ح *ط. يب. يه
وبالتصوير على البم ا *ب. ه. ح يا *يب. يه. ا٘

وقد يجعل بعضهم الجناح الاول من هذا النغم بجناح (١/١٢ ١/٧ ١/٢٢) او (١/١٠ ١/٧ ١/٣٦) فتأمل .

٤) — **مقام دلكشيده** (٢٨٢٨٠)

فارسيه معناها « فاتح القلب » ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

يكاه عشيران عجم عشيران راست دوكاه سيكاه جهاركاه نوا
بالنسب الموسيقية ١/٩ ١/١٣ ١/١٤ ١/٨ ١/١٣ ١/١٤ ١/٨
وبارباع الكوما ٣٤ ٢٣ ٢٢ ٣٨ ٢٣ ٢٢ ٣٨
وبالاهتزازات ٧٧٣ ٨٧٠ ٩٤٣ ١٠١٥ ١١٦ ١٢٥٧ ١٣٥٣ ١٥٤٧
وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٨٢٠٥ ٧٦١٩ ٦٦٦٧ ٦١٥٤ ٥٧١٤ ٥٠٠٠
وبالاشارات العربية يه ا ب: ه. ح ط: يب يه
وبالتصوير على البم ا د ه: ج يا يب: يه ا٘

اما القيود الاصطلاحية فتلخص بما يلي : يصعد فوق درجة النوا بتصويره عليها ، ويهبط بتصوير مقام النهاوند على اليكاه ، وقد يلمس قرار الحجاز اذا سمحت الآلة ، ويبدأ العمل من درجة الحسيني او النوا ، بالبياتي على الدوكاه ،

وينتهي بين قرار الحجاز والمحير ، ويستحسن بعضهم استهلال اللحن بعبارات من الحسيني مستقر على درجة الدوكاه او الحسيني ، ثم يتطرق الى النهاوند مصورا على اليكاه ، الى غير ذلك من القيود التي اختلطت كالحابل بالنابل ، وكلها ضروب من التنويع ، ومن رأينا كما قلنا سابقا ، ان لا يتقيد المرء الا بدرجات المقام .

٥) - مقام سلطاني اليكاه (٣١٠١٢) : يتكون سلمه من الدرجات الاتية :

يكاه عشيران عجم عشيران راست دوكاه كردي حجاز نوا

فكأنه مؤلف من جناحين يتوسط بينهما الطنيني ، اولهما بنسب (١/٩ ١/٢٨ ١/٨) والثاني بنسب (١/١٦ ١/٧ ١/١٥) وهكذا تكون ابعاده ونسبه كمقام النهاوند الكبير مصوراً على اليكاه ، ويعبر عنه بالاشارات العربية (يه ر ا .ب ه ح *ي يج يه) اما نحن فنرى ان نسب هذا المقام الموسيقية (١/٩ ١/١٦ ١/١٠ ١/٩ ١/١٥ ١/٧ ١/١٦) فيمكن ان يعرف الراغبون اهتزازاته واشاراته بالقياس الى ما مر بهم ؛ اما القيود فهي :

يصعد فيه بتصويره على درجة النوا ، والهبوط كالصعود ، ويبدأ العمل بين درجات الراست والنوا ، ويغلب استعمال درجة الحجاز فيه ، لان شخصيته تستند على اظهار جناح نغم الحجاز ، ويستحسن بدء التلحين بعبارات من المقام على درجة اليكاه ، وبعد الاستقرار موقتا على النوا يُتدرج بالهبوط نحو القرار وينوع فيه الى مقامات النوائر والنكريز والبوسلك وغيرها ، وقل استعماله في البلاد العربية .

٦) - مقام شرف نما - يتكون سلمه من الدرجات الآتية : (مع العلم بان الاتراك يستبدلون احيانا درجة الكردي بالنم بوسلك ، ودرجة الحجاز بالجهاركاه)

يكاه عشيران عراق راست دوكاه كردي حجاز نوا

وهكذا تكون نسبه كمقام السوزناك مصوراً على درجة اليكاه ، ولا فرق بينهما الا باساوب السير والقيود الاصطلاحية ؛ وهذا بيانها : يصعد فوق النوا باستعمال اجوبة الدرجات المذكورة والهبوط كالصعود ، ومطلعه بين الراست وجواب الجهاركاه ، وختامه بين الكردان وقرار الجهاركاه ثم يرتكز على اليكاه ، وينوع فيه الى السوزناك والحجاز والنكريز والراست وغيرها . اما نحن فنرى ان مقام شرف نما يتركب من جناحين مختلفين يتوسط الفاصل الطنيني بينهما ، فتكون ابعاده ونسبه كما يلي :

. بالنسب الموسيقية ١/٩ ١/١٠ ١/١٦ ١/٩ ١/٣٦ ١/٧ ١/١٠
وبارباع الكوما ٣٤ ٣٠ ١٩ ٣٤ ٨ ٤٥ ٣٠
وبالاهتزازات ٧٧٣ ٨٧٠ ٩٦٧ ١٠٣١ ١١٦٠ ١١٩٢ ١٣٩٢ ١٥٤٧
وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٨٠٠٠ ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٦٤٨١ ٥٥٥٥ ٥٠٠٠
وبالاشارات العربية يهِ ا ج هـ ح *ط. يب. يه
وبالتصوير على البم ا د و ح يا *يب. يه. اً

وهذا المقام (النغم) نادر الاستعمال في الموسيقى العربية، ويسمى (٣٩٠١١).

٧) – **مقام عنبر افشان** (١٢١٥٠) فارسية معناها ناثر العنبر، ودرجاته هكذا:

يكاه عشيران عجم عشيران راست دوكاه نم بوسلك جهاركاه نوا

وبالنسب الموسيقية ١/٩ ١/١٦ ١/٩ ١/١٠ ١/٩ ١/١٦ ١/١٠
وبالاهتزازات ٧٧٣ ٨٧٠ ٩٢٨ ١٠٤٤ ١١٦٠ ١٣٠٥ ١٣٩٢ ١٥٤٧
وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٨٣٣٣ ٧٤٠٧ ٦٦٦٧ ٥٩٢٦ ٥٥٥٥ ٥٠٠٠
وبالاشارات العربية يهِ ا ب. هـ. ح يا يب. يه
وبالتصوير على البم ا د. هـ. ح. يا يد يه. اً

الانغام التي تستقر على درجة العشيران = (ا) = لا ٢، اي لا الرابعة في المدرج العام

١) **مقام الحسيني عشيران** (٠١٤١٤) يتألف سلمه من الدرجات الآتية:

عشيران عراق راست دوكاه سيكاه جهاركاه نوا حسيني

وبالنسب الموسيقية ١/١٠ ١/١٦ ١/٩ ١/١٠ ١/١٦ ١/٩ ١/٩
وبارباع الكوما ٣٠ ١٩ ٣٤ ٣٠ ١٩ ٣٤ ٣٤
وبالاهتزازات ٨٧٠ ٩٦٧ ١٠٣١ ١١٦٠ ١٢٨٩ ١٣٧٥ ١٥٤٧ ١٧٤٠
وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٩٠٠٠ ٨٤٣٨ ٧٥٠٠ ٦٧٥٠ ٦٣٢٨ ٥٦٢٥ ٥٠٠٠
وبالاشارات العربية ا ج هـ ح ي يب يه اً

وهو بطبيعته يستقر على البم، ولا يختلف عن مثيله في الموسيقى العربية القديمة.

وقد لا يفرّق بعضهم بين هذا المقام، وبين مقامي الحسيني او المحير المصورين

على درجة العشيران ، حيث تستعمل درجة الحجاز بدلا عن الجهاركاه . وتتلخص القيود على الحسيني عشيران بما يلي : يُصعد فيه حتى ج الجهاركاه بتصويره على درجة الحسيني ، ويهبط كالصعود ، وقد تستعمل في الهبوط درجة العجم بدل الاوج ، اي بتصوير جناح البوسلك على درجة النوا . وبحسب الاصطلاح التركي يُبدأ بهذا المقام من درجة الحسيني او النوا ، ويكون مطلعه بين الدوكاه والمحير ، وصدره بين النوا وجوابه وختامه بين الحسيني واليكاه . ومن المستحسن ان يبدأ اللحن بعبارات تستقر على الدوكاه ، ثم ينوّع الى الحجاز والقارجغار مصوَّرين على درجة العشيران ، ويُستقر بعبارات من المقام على درجة العشيران .

٢) – **مقام كردين** (٠٢٦٢٦) يتألف سلمه من الدرجات الآتية :

	عشيران	عجمعشيران	راست	دوكاه	كردي	جهاركاه	نوا	حسيني
وبالنسب الموسيقية	١/٢١	١/١٠	١/٨	١/٢١	١/١٠	١/٨	١/٩	
وبارباع الكوما	١٥	٣٠	٣٨	١٥	٣٠	٣٨	٣٤	
وبالاهتزازات	٨٧٠	٩١٣	١٠١٥	١١٦٠	١٢١٨	١٣٥٣	١٥٤٧	١٧٤٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٥٢٤	٨٥٧٢	٧٥٠٠	٧١٤٣	٦٤٢٩	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالاشارات العربية	ا	ب	.ﻫ	ح	ط	.يب	يه	اَ

ولم نطلع على مؤلفات للاتراك من هذا المقام ، ولكن المصريين صاغوا منه بعض الاناشيد ، ويُستحسن التنويع فيه الى انغام الكردي والبوسلك وغيرها مما لا يخفى على المتفنن البصير .

٣) – **مقام بياتين** (٠١٩١٩) يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	عشيران	عراق	راست	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	نوا	حسيني
وبالنسب الموسيقية	١/١٢	١/١١	١/١٠	١/١٢	١/١١	١/١٠	١/٩	
وبارباع الكوما	٢٥	٢٨	٣٠	٢٥	٢٨	٣٠	٣٤	
وبالاهتزازات	٨٧٠	٩٤٩	١٠٤٤	١١٦٠	١٢٦٥	١٣٩٢	١٥٤٧	١٧٤٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩١٦٧	٨٣٣٣	٧٥٠٠	٦٨٧٥	٦٢٥٠	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالاشارات العربية	ا	.ج	ﻫ.	ح	.ي	يب.	يه	اَ

ويصعد فيه فوق الحسيني بمثل اجوبة درجاته ، وفي الهبوط تستعمل درجة العجم بجنس سبع وتر النوا اثناء التنويع الى مقام البياتي . ويبدأ اللحن من درجة الراست او الدوكاه ، ويعتبر مطلعه بين درجتي العشيران والكردان وصدره بين الدوكاه وجواب النوا ، وختامه بين البكاه والحسيني ، ويستحسن التنويع فيـــه الى مقامات البياتي والبوسلك والحسيني عشيران والقارجغار والسوزدلار الخ.. وبعضهم يسميه نيروزلي قارجغار .

٤) - مقام بوسلك عشيران . (٠٤٤١٩) يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	عشيران	عراق	راست	دوكاه	نم بوسلك	جهاركاه	نوا	حسيني
بالنسب الموسيقية	١/١٢	١/١١	١/١٠	١/٩	١/٢٨	١/٨	١/٩	
وبارباع الكوما	٢٥	٢٨	٣٠	٣٤	١١	٣٨	٣٣	
وبالاهتزازات	٨٧٠	٩٤٩	١٠٤٤	١١٦٠	١٣٠٥	١٣٥٣	١٥٤٧	١٧٤٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩١٦٧	٨٣٣٣	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٤٢٩	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالاشارات العربية	ا	ج	هـ	ح	يا	يب	يه	٦ا

يبدأ اللحن فيه حسب اصطلاح الاتراك ما بين درجتي الحسيني والمحير ، ويعتبر مطلعه بين العشيران والمحير ، وصدره بين النوا وجواب الحسيني ، وختامه بين الكردان والبكاه بالاستقرار نهائيا على العشيران ، وينوع فيه الى مقامات الحسيني والحجاز والبياتين وغيرها .

٥) - مقام الزيرافكند (١٣٠٣٧) يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	عشيران	عراق	كوشت	دوكاه	نم بوسلك	جهاركاه	حجاز	حصار	حسيني
وبالنسب الموسيقية	١/١٠	١/٣٦	١/٧	١/٩	١/١٦	١/٢٥	١/٩	١/١٦	
وبارباع الكوما	٣٠	٨	٤٥	٣٤	١٩	١١	٣٤	١٩	
وبالاهتزازات	٨٧٠	٩٦٧	٩٩٤	١١٦٠	١٣٠٥	١٣٩٢	١٤٥٠	١٦٣١	١٧٤٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٠٠٠	٨٧٥٠	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٢٥٠	٦٠٠٠	٥٣٣٣	٥٠٠٠
وبالاشارات العربية	ا	ج	د.	ح	يا	يب.	يج	يو	٦

والزيرفكند من المقامات الثانية الابعاد ، يتألف من جناحين يتوسطهما الطنيني ، ثانيهما مفرّع ، ولا تستعمل درجتا الجهاركاه والحجاز معاً بل بالمناوبة ، ويحسن بده اللحن فيه بعبارات من التكريز مصوراً على درجة الدوكاه ،

تليها عبارات من مقام الراست ، ويختم بعبارات من الحسيني مصوراً على العشيران ، وهذا المقام نادر الاستعمال .

٦) - **مقام شوق طرب** (٧٤٢٦) يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	عشيران	عجم عشيران	راست	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	صبا	نوا	حسيني
وبالنسب الموسيقية		١/٢١	١/١٠	١/٨	١/١٠	١/٢١	١/١٥	١/١٦	١/٩
وبارباع الكوما		١٥	٣٠	٣٨	٣٠	١٥	١٩	١٩	٣٤
وبالاهتزازات	٨٧٠	٩١٣	١٠١٥	١١٦٠	١٢٨٩	١٣٥٣	١٤٥٠	١٥٤٧	١٧٤٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٥٢٤	٨٥٧٢	٧٥٠٠	٦٧٥٠	٦٤٢٩	٦٠٠٠	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالاشارات العربية	ا	ب	.ه	ح	ي	.يب	يج	يه	اً

ولا تستعمل فيه درجتا الصبا والنوا معا بل بالمناوبة ، اما القيود الاصطلاحية فتتلخص بما يلي : يُصعد فيه فوق الحسيني باستعمال الدرجات المذكورة ، ويهبط بتصوير مقام الراست على درجة الكردان ، ثم بتصوير جناح البوسلك على النوا ، او باستعمال مقام الكردين على العشيران . ويبدأ العمل حسب اصطلاح الاتراك من درجة الدوكاه، ويعتبر مطلعه بين العشيران والمحير ، وصدره بين النوا وجواب الحسيني وختامه بين السيكاه والكردان بالاستقرار على درجة العشيران . وزعم آخرون ان شوق الطرب يستقر على درجة العجم عشيران . ويحسن بدء التلحين فيه بعبارات من الصبا تستقر على درجتي الحسيني فالدوكاه ، وينوع فيه الى مقامي الحجاز والحصار بوسلك ، وهو نادر الاستعمال في البلاد العربية .

٧) - **مقام الحجازين** (٠٣١٣١) يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	عشيران	عجم عشيران	زيركوله	دوكاه	كردي	حجاز	نوا	حسيني
وبالنسب الموسيقية		١/١٥	١/٧	١/١٦	١/١٥	١/٧	١/١٦	١/٩
وبارباع الكوما		١٩	٤٥	١٩	١٩	٤٥	١٩	٣٤
وبالاهتزازات	٨٧٠	٩٣٢	١٠٨٧	١١٦٠	١٢٤٣	١٤٥٠	١٥٤٧	١٧٤٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٣٣٣	٨٠٠٠	٧٥٠٠	٧٠٠٠	٦٠٠٠	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالاشارات العربية	ا	*ج	و	ح	*ي	يج	يه	اً

ويتقيد بعضهم في هذا المقام بأن يصعدوا فوق درجة الحسيني بتصوير مقام الحسيني عشيران عليها ، والهبوط كالصعود ، ويبدأ العمل من درجتي الزيركوله او الدوكاه ، وينوّع فيه الى مقام الاصفهان . ويعتبر مطلعه بين الحسيني والمحير وصدره بين الزركوله وجواب الحجاز وختامه بين البكاه والحسيني بالاستقرار نهائياً على درجة العشيران .

٨) — مقام النهُفت (٢٤٠١٤)

فارسية معناها المحجوب ، يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

عشيران عراق راست دوكاه نم‌بوسلك حجاز نوا الاكوما حسيني

وبالنسب الموسيقية ١/١٠ ١/١٦ ١/٩ ١/٩ ١/١٠ ١/٢١ ١/٨

وبارباع الكوما ٣٠ ١٩ ٣٤ ٣٤ ٣٠ ١٥ ٣٨

وبالاهتزازات ٨٧٠ ٩٦٧ ١٠٣١ ١١٦٠ ١٣٠٥ ١٤٥٠ ١٥٢٢ ١٧٤٠

وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٩٠٠٠ ٨٤٣٨ ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٦٠٠٠ ٥٧١٤ ٥٠٠٠

وبالاشارات العربية ا ج ه ح يا يج .يه ١

وتتلخص القيود بما يلي : عند الصعود فوق الحسيني يصور الجناح الاول من مقام النهفت على درجتي الحسيني والمحير ، والهبوط كالصعود وقد ينوّع فيه الى مقام البياتي باستعمال درجتي العجم والجهاركاه ، ويبدأ العمل فيه من من درجة الحجاز او النوا ، ويكون مطلع اللحن بين الدوكاه والمحير ، وصدره بين النوا وجواب الحسيني ، وختامه بين الحسيني والبكاه ، بالاستقرار على العشيران . ويستحسن بدء اللحن بعبارات من نغم البكاه ، ثم ينوع فيه الى القارجغار مصوراً على درجة العشيران ، ويختتم بعبارات من الحسيني ثم من النهفت ، وقد نوّع فيه آخرون الى مقامات الراست والحسيني والحجاز ، كما ان المرحوم عثمان بك نوّع في بشرفه « النهفت » الى مقام هندي ندر استعماله في الموسيقى التركية ، وهو يتألف من جناحين على نسب (١/٢١ ١/٨ ١/١٠) يتوسط بينهما الفاصل الطنيني ، ويستقر على درجة العراق ، ويقارب ذلك المقام الهندي بالارباع (نم كوشت راست دوكاه نم بوسلك حجاز نوا حسيني نم ماهور) بصرف النظر عن التعديل ، وهو يساوي :

بالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٥٢٤	٨٣٣٣	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٣٤٩	٥٥٥٥	٥٠٠٠
وبالاشارات العربية	ج	.ه	ح	ي	يج	.يه	اَ	جَ
وبالتصوير على البم	ا	ب	.ه	ح	يا	يب	يه.	اً

ملاحظة : بين الاتراك من يزعم ان النهفت يستقر على درجة البكاه ، ولا تختلف نسبه عما ذكر .

٩) مقام سوزدل (٢١٠٣١)

فارسية معناها محرق القلب ، ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

عشيران عجم‌عشيران زيركوله دوكاه نم‌بوسلك جاركاه حصار حسيني

فتكون نسبه وابعاده الصوتية كمقام الحجازكار مصوراً على درجة العشيران ، وكل من درجتي العجم والجهاركاه تزيد بمقدار كوما واحدة ، كما ان كلا من درجتي الزيركوله والحصار تنقص كوما واحدة عن مركزها في مقام الحجازكار المستقر على درجة الراست .

ويعبر عن ذلك بالاشارات العربية هكذا : (ا *ج و ح يا *يج يو اً)

اما القيود فتتلخص بما يلي : يُصعد حتى جواب الحسيني باستعمال الدرجات المذكورة مع اجوبتها ، والهبوط كالصعود ، وهذا النغم شائع في تركيا ونادر في البلاد العربية ، ويبدأ العمل به من درجة الحصار او الحسيني ، ويعتبر مطلعه بين الزيركوله وجواب الجهاركاه ، وصدره بين الحصار وجواب الحسيني اما ختامه فيكون بين الحسيني وقرار الحصار بتصوير مقام الحجاز على درجة العشيران . ويرى آخرون وجوب البدء بعبارات يتجلى فيها مقام الحصار بوسلك ، وعند الاستقرار موقتا على الدوكاه او الحسيني ، يتم اللحن بتصوير مقام الحجاز على درجة العشيران ، اما المقامات التي يحسن التنويع اليها فهي النواثر والحجاز مصورين على درجة النم بوسلك ، والنهاوند الكبير مصوراً على الدوكاه ، والعجم مصوراً على الجهاركاه .

اما نحن فنرى ان مقام سوزدل يختلف عن الحجازكار مصورا على العشيران ، وانه يتألف من جناحين يتوسط الفاصل الطنيني بينهما (٢١٠٣١) .

. بالنسب الموسيقية ١/١٥ ١/٧ ١/١٦ ١/٩ ١/١٠ ١/٨ ١/٢١
بارباع الكوما ١٩ ٤٥ ١٩ ٣٤ ٣٠ ٣٨ ١٥
بالاهتزازات ٨٧٠ ٩٣٢ ١٠٨٧ ١١٦٠ ١٣٠٥ ١٤٥٠ ١٦٥٧ ١٧٤٠
بالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٩٣٣٣ ٨٠٠٠ ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٦٠٠٠ ٥٢٥٠ ٥٠٠٠
بالاشارات العربية ا *ج و ح يا يج يو. اَ

١٠) - **مقام بياتي عشيران** (٠٢٨٢٨) يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

عشيران عراق راست دوكاه سيكاه جاركاه نوا حسيني
بالنسب الموسيقية ١/١٣ ١/١٤ ١/٨ ١/١٣ ١/١٤ ١/٨ ١/٩
بارباع الكوما ٢٣ ٢٢ ٣٨ ٢٣ ٢٢ ٣٨ ٣٤
وبالاهتزازات ١١٦٠ ١٢٥٧ ١٣٥٣ ١٥٤٧ ١٦٧٦ ١٨٠٥ ٢٠٦٢ ٢٣٢٠
وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٩٢٣١ ٨٥٧١ ٧٥٠٠ ٦٩٢٣ ٦٤٢٩ ٥٦٢٥ ٥٠٠٠
وبالعلامات العربية ا ب: ه. ح ط: .يب يه اَ

اما القيود والتنويع فمثل مقام الحسيني عشيران .

المقامات التي تستقر على درجة العجم عشيران ، = (ب. = *ج) = سي بيمول ٢ وهي الرابعة في المدرج العام ، = (١/١٦) من وتر العشيران = (٩٢٨ اهتزازة) (ب ١/٢٨ = ٩٠٢) (ب ١/٢١ = ٩١٣) (ب ١٣/٢٥٦ = ٩١٧ اهتزازة) .

١ - **مقام العجم عشيران** (٥١١٣)

يتألف من بعد بالاربع وبعد بالخمس ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

عجم عشيران راست دوكاه كردي جاركاه نوا حسيني عجم
وبالنسب الموسيقية ١/١٠ ١/٩ ١/١٦ ١/١٠ ١/٩ ١/٩ ١/١٦
بارباع الكوما ٣٠ ٣٤ ١٩ ٣٠ ٣٤ ٣٤ ١٩
وبالاهتزازات ٩٢٨ ١٠٣١ ١١٦٠ ١٢٣٧ ١٣٧٥ ١٥٤٧ ١٧٤٠ ١٨٥٦
وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٩٠٠٠ ٨٠٠٠ ٧٥٠٠ ٦٧٥٠ ٦٠٠٠ ٥٣٣٣ ٥٠٠٠
وبالعلامات العربية ب. ه ح ط. يب يه اَ ب.َ
وبالتصوير على البم ا ج و ح ي يج يو اَ

وهو يشبه مقام سي بيمول الكبير ، ولا خلاف عليه بين العرب والاتراك ، وطابعه مزيج من الحماسة والجلال وقد ينمّ عن شيء من الالم ، اما القيود الاصطلاحية فتتلخص بما يلي : يصعد فوق درجة العجم بتصويره عليها ، والهبوط كالصعود ، ويبدأ العمل بين درجتي الجهاركاه والعجم ، ويكون مطلع اللحن بين الكردي وجواب الجهاركاه ، وصدره بين النوا وجواب العجم ، اما ختامه فبين العجم وقرار الجهاركاه . وقد نوّع فيه المتقدمون الى المحير ، والى التكريز المصور على درجتي الدوكاه والجهاركاه ، والى الشوق افزا والبكاه ، ورأى البعض ان يبدأ في مقام العجم عشيران بعبارات منه مصورة على درجة الدوكاه .

مقام

٢) ـ مقامات نوروز (٣٨٠١١)

فارسية معناها اليوم الجديد ، ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	عجم عشيران		راست		دوكاه		كردي		جهاركاه		نوا		نم عجم		عجم
بالنسب الموسيقية		١/٩		١/١٠		١/١٦		١/٩		١/١٠		١/٧		١/٣٦	
بارباع الكوما		٣٤		٣٠		١٩		٣٤		٣٠		٤٥		٨	
وبالاهتزازات	٩٢٨		١٠٤٤		١١٦٠		١٢٣٧		١٣٩٢		١٥٤٧		١٨٠٥		١٨٥٦
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠		٨٨٨٩		٨٠٠٠		٧٥٠٠		٦٦٦٧		٦٠٠٠		٥١٤٣		٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ب.		ه.		ح		ط.		يب.		يه		آ*		ب.
وبالتصوير على البم	ا		د		و		ح		يا		يج		يز		آ

وينوع فيه الى مقامي البكاه والعجم عشيران وغيرهما مما يناسب الموضوع .

٣) ـ مقام شوق افزا (٣١٠١٣)

فارسية معناها مزيد الشوق ، ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	عجم عشيران		راست		دوكاه		كردي		جهاركاه		صبا		حسيني		عجم
وبالنسب الموسيقية		١/١٠		١/٩		١/١٦		١/٩		١/١٥		١/٧		١/١٦	
وبارباع الكوما		٣٠		٣٤		١٩		٣٤		١٩		٤٥		١٩	
وبالاهتزازات	٩٢٨		١٠٣١		١١٦٠		١٢٣٧		١٣٩٢		١٤٩١		١٧٤٠		١٨٥٦
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠		٩٠٠٠		٨٠٠٠		٧٥٠٠		٦٦٦٧		٦٢٢٢		٥٣٣٣		٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ب.		ه		ح		ط.		يب.		يد.		آ		ب.
وبالتصوير على البم	ا		ج		و		ح		يا		*يج		يو		آ

. اما القيود فتتلخص بما يلي : يُصعد فيه حتى جواب العجم باستعمال الدرجات المذكورة ، ثم بتصوير جناح الحجاز على درجتي الكردان وجواب الجهاركاه ، والهبوط كالصعود ، واذا اقتضى اللحن هبوطاً تحت القرار فيتم العمل بتصوير جناح العجم على درجة قرار الجهاركاه . ويبدأ العمل في الشوق افزا من درجة الجهاركاه ، ويعتبر مطلعه بين الكردي وجواب المحير ، وصدره بين الدوكاه وجواب النوا ، وختامه بين العجم والبكاه ، ومن المستحسن ان يبدأ اللحن بعبارات من الحجاز مصوراً على درجة الجهاركاه ، ثم ينتهي بعبارات من النوائر او النكريز او النهاوند الكبير مصورة على درجة العجم عشيران . وزعم بعضهم ان الختام يجب ان يكون بعبارات من مقام السوزناك مصورة على درجة العجم عشيران ، واستحسن آخرون بدء اللحن بعبارة من الصبا تتلوها عبارة من العجم ، وكل ذلك ضروب من التنويع ، لا يصح ان تتخذ قاعدة .

٤) – مقام الشوق آور (٢٣٥٣)

فارسية معناها جالب الشوق ، ويتكون سلمه من الدرجات الاتية :

	عجم عشيران	راست	دوكاه	نم بوسلك	جهاركاه	نوا	حسيني	عجم
وبالنسب الموسيقية	١/١٠	١/٩	١/٨	١/٢١	١/١٠	١/٨	١/٢١	
وبأرباع الكوما	٣٠	٣٤	٣٨	١٥	٣٠	٣٨	١٥	
وبالاهتزازات	٩٢٨	١٠٣١	١١٦٠	١٣٢٦	١٣٩٢	١٥٤٧	١٧٦٨	١٨٥٦
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٠٠٠	٨٠٠٠	٧٠٠٠	٦٦٦٧	٦٠٠٠	٥٢٥٠	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ب.	ه	ح	يا.	يب.	يه	اَ.	بَ.
وبالتصوير على البم	ا	ج	و	ط.	يا	يج	يو.	اً

اما القيود فتتلخص بما يلي : يُصعد حتى جواب النوا باستعمال الدرجات المذكورة ، ثم بتصوير مقام العجم عشيران على درجة العجم ، ويهبط تحت العجم بتصوير مقام العجم عشيران على الجهاركاه ، ثم تستعمل درجة الكردي قبل الختام ، وعند الهبوط تحت القرار يصوَّر مقام العجم على قرار الجهاركاه ، ويبدأ العمل بين درجتي الحسيني والعجم ، ويعتبر مطلعه بين العجم عشيران والمحير ، وصدره بين الجهاركاه وجواب النوا ، وختامه بين المحير وقرار الجهاركاه

بالاستقرار على العجم عشيران . ويتنوع فيه الى مقام نوروز ، والى الشوق افزا والعجم ، والى النهاوند المصور على العجم عشيران ، ويرى آخرون البدء بعبارات من مقام العجم ، وبعد الاستقرار موقتاً على درجة الجهاركاه ، ينتهي اللحن بعبارات من النهاوند تستقر على درجة العجم عشيران . وذلك كله ضروب من التنويع .

٥) – **مقام طرز جديد** (٦٤١٣) ، يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	عجم عشيران		راست		دوكاه		كردي		حجاز		نوا		حسيني		عجم
وبالنسب الموسيقية		١/١٠		١/٩		١/١٦		١/٧		١/١٥		١/٩		١/١٦	
وبارباع الكوما		٣٠		٣٤		١٩		٤٥		١٩		٣٤		١٩	
وبالاهتزازات	٩٢٨		١٠٣١		١١٦٠		١٢٣٧		١٤٤٣		١٥٤٧		١٧٤٠		١٨٥٦
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠		٩٠٠٠		٨٠٠٠		٧٥٠٠		٦٤٢٨		٦٠٠٠		٥٣٣٣		٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ب.		ه		ح		*ي		يج		يو		اَ		بَ.
وبالتصوير على البم	ا		ج		و		ح		.يب		يج		يو		اَ

اما القيود فتتلخص بما يلي : يُصعد فيه فوق درجة العجم بتصويره عليها ، والهبوط كالصعود وتحت العجم تستعمل درجات مقام العجم عشيران ، ويبدأ العمل من درجة الحجاز او النوا ، ويعتبر مطلعه بين الدوكاه وجواب الجهاركاه ، وصدره بين الحجاز وجواب النوا ، وختامه بين الكردان واليكاه بالاستقرار على العجم عشيران . ويستحسن بدء اللحن بعبارات من مقام النوا ، وبعد الاستقرار موقتاً على درجة الدوكاه ، ينتهي بعبارات من النوروز . ولا مانع من البدء بعبارات من النوروز مصوراً على الدوكاه مع الانتباه بالمقام وقراره ، ويتنوع في الطرز الجديد الى مقامات النكريز والكردي والنواثر ، وغيرها مما يناسب اللحن ، وهناك من ادّعى ان هذا المقام يستقر على اليكاه ؛ ولكننا لم نجد من المستندات ما يؤيد هذا الزعم . على اننا نعتقد ان الذين يتشبعون بدراسة رأينا ، فيما يتعلق بتركيب الانغام ، لا تبقى لديهم قيمة لما عداها من عنعنات الاسماء والاصطلاحات والقيود ، وتغيير المستقرات وأساليب التنويع ، فهي كلها امور عارضة تتبدل مع الازمنة والاوقات ، بينما الحقائق الطبيعية والسلاسل الموسيقية باقية على حالها ، فلا تتأثر بتلك الاعتبارات .

الانغام التي تستقر على درجة العراق = (ج) = سي ٢ طبيعية وهي سي الرابعة في المدرج العام ، وتصدر بجبس ١/١٠ وتر العشيران = ٩٦٧ اهتزازة ، اما درجة (٠ج) فتساوي ١/١٢ من الوتر = ٩٤٩ اهتزازة ، وقس عليه .

---

١) – **مقام العراق** ، (٧٢١٥) يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	عراق	راست	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	نوا	حسيني	اوج
وبالنسب الموسيقية		١/١٦	١/٩	١/١٠	١/١٦	١/٩	١/٩	١/١٠
وبارباع الكوما		١٩	٣٤	٣٠	١٩	٣٤	٣٤	٣٠
وبالاهتزازات	٩٦٧	١٠٣١	١١٦٠	١٢٨٩	١٣٧٥	١٥٤٧	١٧٤٠	١٩٣٤
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٣٧٥	٨٣٣٣	٧٥٠٠	٧٠٣١	٦٢٥٠	٥٥٥٥	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ج	ه	ح	ي	يب	يه	اَ	جَ
وبالتصوير على البم	ا	ب.	ه.	ح	ط.	يب.	ي.	اَ

وتتلخص القيود في الصعود بتصويره على درجة الاوج ، والهبوط باستبدال درجة الاوج بالعجم . ويبدأ العمل من درجة العشيران او العراق ، ويعتبر مطلعه بين البكاه والكردان ،وصدره بين العراق و ج سيكاه ، وختامه بين الاوج وقرار السيكاه ، ويحسن بدء اللحن بعبارات من مقام العشاق تستقر موقتا على الدوكاه ، ثم ينتهي بعبارات من العراق ، ويتنوع فيه الى مقامات الجهاركاه والراست والبكاه والفرحناك ، الخ . واذا ابتدأ اللحن بعبارات من مقام العراق تلتها عبارات من الحسيني عشيران ، تستقر موقتا على درجة العشيران ، ثم انتهى بالاستقرار على البكاه ، دعي هذا التركيب النغمي « **مجلس افروز** » فارسية معناها « منير المجلس »

٢) – **مقام دلكش حوران** ، (٦٢٢٥) يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	عراق	راست	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	نوا	حسيني	اوج
بالنسب الموسيقية		١/٢١	١/٨	١/١٠	١/٢١	١/٨	١/٩	١/١٠
وبارباع الكوما		١٥	٣٨	٣٠	١٥	٣٨	٣٤	٣٠
وبالاهتزازات	٩٦٧	١٠١٥	١١٦٠	١٢٨٩	١٣٥٣	١٥٤٧	١٧٤٠	١٩٣٤
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٥٢٤	٨٣٣٣	٧٥٠٠	٧١٤٣	٦٢٥٠	٥٥٥٥	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ج	ه.	ح	ي	.يب	يه	اَ	جَ
وبالتصوير على البم	ا	ب	ه.	ح	ط	يب.	يه.	اَ

وتتلخص القيود بما يلي : يصعد حتى جواب الحسيني بتصوير المقام على درجة الاوج ، والهبوط كالصعود ، ويكثر التنويع فيه الى مقام الحسيني والركوز على درجتي الحسيني والمحير ، ويبدأ العمل من درجة الحسيني او النوا ويعتبر مطلعه بين الجهاركاه وجوابه ، وصدره بين السيكاه وجواب الحسيني وختامه بين المحير والعراق ، وينوع فيه الى الصبا والفرحناك والمحير وغيرها ؛ وقال بعضهم ان هذا المقام هو الحسيني مصوراً على درجة العراق .

٣) - مقام الاوج (٣٣٠١٥)

فارسية معناها الذروة او المكان الاعلى ، ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

عراق راست دوكاه سيكاه حجاز نوا عجم اوج

وبالنسب الموسيقية ١/١٦ ١/٩ ١/١٠ ١/٩ ١/١٦ ١/٧ ١/١٥

وبارباع الكوما ١٩ ٣٤ ٣٠ ٣٤ ١٩ ٤٥ ١٩

وبالاهتزازات ٩٦٧ ١٠٣١ ١١٦٠ ١٢٨٩ ١٤٥٠ ١٥٤٧ ١٨٠٥ ١٩٣٤

وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٩٣٧٥ ٨٣٣٣ ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٦٢٥٠ ٥٣٥٧ ٥٠٠٠

وبالاشارات العربية ج هـ ح ي يج يه .بَ جَ

وبالتصوير على البم ا *ج هـ. ح يا *يج يو اَ

وتعلو درجة العجم عن درجة الحسيني في هذا المقام بمقدار كوليا فتقع عند ١/٧ وتر النوا ، وزعم بعضهم ان نغم الاوج لا يختلف عن العراق الا باستعمال درجة الاوج في الصعود والهبوط ، ولا صحة لهذا الزعم لان مؤلفات الاتراك القديمة ، ولا سيما بشرف وسماعي المرحوم عثمان بك الصغير ، تشهد بصحة ما ذكرناه ، والا فلا ضرورة لتسمية هذين المقامين باسمين مختلفين اذا لم يكن بينهما فارق يستوجب ذلك . وتتلخص القيود الاصطلاحية بما يلي : يُصعد في مقام الاوج حتى جواب الحسيني بتصويره على درجة الاوج ، والهبوط كالصعود ، ولا يهبط فيه الى ادنى من درجة العجم عشيران عند ١/٢٨ من مطلق العشيران ، ويبدأ العمل بهذا النغم بين درجتي العجم والمحير ويعتبر مطلعه بين الدركاه وجواب الجهاركاه ، وصدره بين النوا وجوابه ، وختامه بين المحير والسيكاه بالاستقرار على العراق ، ويستحسن التنويع فيه الى مقامات العراق والسيكاه والمحير والفرحناك وغيرها مما يناسب الموضوع .

واذا ابتدأ اللحن بعبارات من مقام الاوج تستقر موقتاً على درجات الاوج فالحجاز فالمحير ، ثم انتهى بعبارات من مقام البوسلك تستقر على الدوكاه بعد لمس الزيركوله ، دعي هذا التركيب النغمي أوج بوسلك .

٤) – **مقام فرحناك (١٥٠١٥)**

معناها المفرّح ، وهو مقام مي الطبيعي على الرأي الثاني مصوراً على درجة سي ، ويتكوّن سلمه من الدرجات الآتية :

	عراق	راست	دوكاه	سيكاه	حجاز	نوا	حسيني	اوج
وبالنسب الموسيقية		١/١٦	١/٩	١/١٠	١/٩	١/١٦	١/٩	١/١٠
وبأرباع الكوما		١٩	٣٤	٣٠	٣٤	١٩	٣٤	٣٠
وبالاهتزازات	٩٦٧	١٠٣١	١١٦٠	١٢٨٩	١٤٥٠	١٥٤٧	١٧٤٠	١٩٣٤
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٣٧٥	٨٣٣٣	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٢٥٠	٥٥٥٥	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ج	ه	ح	ي	يج	يه	ا-	ج-
وبالتصوير على البم	ا	*ج	ه.	ح	يا	*يج	يه.	ا-

اما الذين يتمشون على سلم الارباع المتساوية ، فقد شوّهوا هــذا المقام وسلبوه كل روعة وصفاء ، فلا عجب بعد ذلك اذا ادعى الافرنج ان الانغام الشرقية ليست افضل من انغامهم ، فكلاهما في التشويه والتعديل سواء .

وتتلخص القيود المفروضة بما يلي : يُصعد فيه حتى جواب النوا باستعمال اجوبة درجاته الاساسية ، والهبوط كالصعود ، وقد يصوّر مقام العراق على درجة الاوج ، وعند الهبوط تحت القرار يصور جناح الراست على درجة اليكاه .

ويبدأ العمل في هذا المقام من درجة الاوج او العراق ، ويعتبر مطلعه بين الدركاه وجواب الجهاركاه ، وصدره بين الحجاز وجواب النوا ، وختامه بــين المحير واليكاه بالاستقرار على العراق ، ويستحسن ان يبدأ اللحن بعبارات من المقام مصورة على درجة النوا ، تتلوها عبارات من مقام النشابورك مصورة على الدرجه ذاتها ، وبعد الاستقرار موقتاً على درجة الدركاه ، ينتهي اللحن بعبارات من مقام العراق ؛ وينوع من الفرحناك الى مقامات الاوج والمحير والنوا مصورا على درجة النوا ، والى الحجاز مصوراً على درجة الحجاز ، الى غير ذلك مما يناسب الموضوع .

٥) - **مقام راحة الارواح** ، (١٥٦٩) ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	عراق	راست	دوكاه	كردي	حجاز	نوا	حسيني	عجم	اوج
وبالنسب الموسيقية	١/٣٦	١/٧	١/١٥	١/٧	١/١٦	١/٩	١/٢٥	١/١٦	
وبارباع الكوما	٨	٤٥	١٩	٤٥	١٩	٣٤	١١	١٩	
وبالاهتزازات	٩٦٧	٩٩٥	١١٦٠	١٢٤٣	١٤٥٠	١٥٤٧	١٧٤٠	١٨١٢	١٩٣٤
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٧٢٢	٨٣٣٣	٧٧٧٨	٦٦٦٧	٦٢٥٠	٥٥٥٥	٥٣٣٣	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ج	د.	ح	ط.	يج	يه	اَ	.بَ	جَ
وبالتصوير على البم	ا	*ب.	ه.	ز.	يا	يب.	يه.	يو	اَ

اما القيود فتتلخص بما يلي : يُصعد حتى ج النوا باستعمال اجوبة الدرجات المذكورة ، وفي الهبوط يحسن استبدال درجة الاوج بالعجم ، ويبدأ العمل بين درجتي الحجاز والنوا ، ويعتبر مطلعه بين العراق والكردان، وصدره بين الراست وج النوا ، وختامه بين الحسيني والبكاه ، ويرى بعضهم بدء اللحن بعبارات من نغم الحجاز تستقر على الدوكاه ، تتلوها عبارات من نغم العراق ، ويتنوّع فيه الى النكريز مصوراً على النوا وغير ذلك مما يناسب الموضوع ، ولا تستعمل درجتا الاوج والعجم معا بل بالمناوبة ، لأنه مؤلف من بعد بالخمس وبعد بالاربع مفرّع الطرف .وقال بعضهم ان هذا المقام هو الحجاز مصوراً على ذُرجة العراق .

٦) - **مقام بسته اصفهان** (١٥٠٢٥) ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	عراق	راست	دوكاه	سيكاه	حجاز	نوا	حسيني	اوج
بالنسب الموسيقية	١/٢١	١/٨	١/١٠	١/٩	١/١٦	١/٩	١/١٠	
وبارباع الكوما	١٥	٣٨	٣٠	٣٤	١٩	٣٤	٣٠	
وبالاهتزازات	٩٦٧	١٠١٥	١١٦٠	١٢٨٩	١٤٥٠	١٥٤٧	١٧٤٠	١٩٣٤
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٥٢٤	٨٣٣٣	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٢٥٠	٥٥٥٥	٥٠٠٠
وبالاشارات العربية	ج	ه.	ح	ي	يج	يه	اَ	جَ
وبالتصوير على البم	ا	ب	ه.	ح	يا	يب.	يه.	اَ

أما القيود فتتلخص بما يلي: يُصعد فيه حتى جواب الحسيني باستعمال درجات مقام الفرحناك ، ثم بتصوير مقام العراق على درجة الاوج وكذلك في الهبوط ، ويبدأ به من درجة الدوكاه ، ويعتبر مطلعه بين العراق والمحير، وصدره بين الدوكاه والنوا ، وختامه بين البكاه والكردان ، ويستحسن بدء اللحن فيه بعبارات من مقام الاصفهان ، وينتهي بعبارات من الفرحناك او من البسته نكار ،

ويتنوع فيه الى البياتي والشوق آور والاوج آرا وغيرها مما يناسب الموضوع . وزعم بعضهم انه بعد الاستقرار موقتاً على درجة العراق ، يستقر نهائياً على الدوكاه !

٧) **مقام رؤى العراق** ، (١٦٠٣٣) ويسميه الاتراك رونق نما ، ومعناها مظهر البهجة ، ويسميه الفرس روى عراق ومعناها طريق العراق ، وهو من المقامات الثمانية الابعاد ، يتألف من جناحين ثانيهما مفرّع الطرف ، يتوسط الطنيني بينهما ، ولا ترد فيه درجتا الاوج والعجم معاً بل بالمناوبة ، ودرجاته :

	عراق راست كردي سيكاه حجاز نوا حسيني عجم اوج
وبالنسب الموسيقية	١/١٦ ١/٧ ١/١٥ ١/٩ ١/١٦ ١/٩٠ ١/٢١ ١/١٥
وبأرباع الكوما	١٩ ٤٥ ١٩ ٣٤ ١٩ ٣٠ ١٥ ١٩
وبالاهتزازات	٩٦٧ ١٠٣١ ١٢٠٣ ١٢٨٩ ١٤٥٠ ١٥٤٧ ١٧١٩ ١٨٠٥ ١٩٣٤
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠ ٩٣٧٥ ٨٠٣٦ ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٦٢٥٠ ٥٦٢٥ ٥٣٥٧ ٥٠٠٠
وبالاشارات العربية	ج ه .ط ي يج يه يز بَ جَ
وبالتصوير على البم	ا *ج و ح يا *يج يه يو ا

وتتلخص القيود المفروضة بما يلي : يُصعد فيه فوق العجم بالتنويع الى مقام الحجاز مصوراً عليها ، والهبوط كالصعود ، وتحت القرار يصوّر جناح الراست على درجة اليكاه . ويُبدأ بهذا المقام من درجة الكردي او السيكاه ، ويعتبر مطلعه بين العراق والمحير ، وصدره بين السيكاه وجواب الحسيني ، وختامه بين الكردان والعشيران بالاستقرار على العراق ، ويرى البعض بدء اللحن بعبارات من مقام المستعار ، وبعد الاستقرار موقتاً على درجة السيكاه ينتهي بعبارات من الأوج آرا ، ويتنوّع من رؤى العراق الى مقامات الحجاز والمستعار والأوج وغيرها ، وزعم بعضهم ان هذا المقام هو المستعار مصوراً على درجة العراق.

٨) - **مقام اوج آرا (٦١٤٨)**

فارسية معناها مزين العلاء ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

عراق راست كردي سيكاه حجاز نوا عجم اوج

مع العلم بان كلا من درجتي العراق والسيكاه في هذا المقام ، تزيد عن مركزها في سلم الارباع بمقدار ٣٠ ذرة صوتية ، كما ان كلا من درجتي الكردي والعجم تنقص بالمقدار ذاته ، اي ان نسب جناح الاوج آرا (١/١٦ ١/٧ ١/١٥)

وهو يتألف من جناحين يتوسط الطنيني بينهما ، وهكذا لا تختلف ابعاد الاوج آرا ونسبه من الوجهة الموسيقية عن مقام الحجازكار مصوراً على درجة العراق ، ولا فرق بينهما إلا بكون جناح الاول مؤلفاً من النسب المذكورة بينما جناح الحجازكار مؤلف من (١/١٥ ١/٧ ١/١٦) ويعبر عن ذلك .

بالاشارات العربية ج هـ .ط ي يج يه .بَ جَ
وبالتصوير على اليم ا #ج و ح يا #يج يو اَ

ولكن ما كتبه المرحوم يكتا بك عن نسب ابعـــاد مقام الاوج آرا يستوجب ان تكون درجاته :

بالنسب الموسيقية ١/١٢ ١/٧ ١/٢٢ ١/٨ ١/٢١ ١/٧ ١/١٥
وبارباع الكوما ٢٥ ٤٥ ١٣ ٣٨ ١٥ ٤٥ ١٩
وبالارباع بدقة قليلة ٣ ,٥ ,,٢ ٥ ٢ ,٥ ,,١
وبالاهتزازات ٩٦٧ ١٠٥٥ ١٢٣١ ١٢٨٩ ١٤٧٣ ١٥٤٧ ١٨٠٥ ١٩٣٤
وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٩١٦٧ ٧٨٥٨ ٧٥٠٠ ٦٥٦٢ ٦٢٥٠ ٥٣٥٧ ٥٠٠٠
وبالعلامات العربية ج هـ^ طا ي يد يه .يبَ جَ
وبالتصوير على اليم ا ب! ز^ ح يا. يب. يو اَ

ولما غابت هذه الدقائق الفنية عن افهام الكثيرين ، قررت لجنة المقامات في مؤتمر القاهرة ان ابعاد الاوج آرا بالارباع هي : (٣ ٦ ١ ٥ ٢ ٦ ١)

فاذا طبقنا هذه الابعاد ابتداء من درجة العراق ، على أسماء سلم الارباع في مصر ، اتفقت درجات الاوج آرا مع ما هو مذكور أعلاه ، واتفقت ايضاً مع اسماء درجاته حسب السلم التركي كما جاء في كتاب « حياة الانسان في ترديد الالحان للمرحوم ذاكر بك » وقد نشب حول هذا المقام جدل طويل بين بعض اساتذة مصر ، مع ان الامر لا يعدو « خلافاً على الاسماء » كما سبق الكلام في موضع آخر .

ولكن اذا اردنا ان نوفق بين رأي يكتا بك ورأي لجنة المقامات ، بايجاد سلسلة نسب شريفة تختلف عن سلسلة الحجازكار ، لنبرر ايجاد اسمين مختلفين لنغم واحد ، فلا يوجد اصح من النسبة المذكورة اعلاه ، ومتى علم الناس

حقّ العلم كيفية تركيب الانغام حسب النظرية الصحيحة التي سلف شرحها ، فانهم لن يختلفوا بعد الآن على القشور والاسماء ، لان في الموسيقى مقامات كثيرة ، تشبه سلاسل نسبها مقام الاوج آرا ، سواء أكانت مركبة من جناحين متماثلين او مختلفين ، وسواء أكانت النسب (١/١٥ ١/٧ ١/١٦ ١) او (١/١٦ ١/٧ ١/١٥ ١) او (١/١٢ ١/٧ ١/٢٢ ١) او (١/١٠ ١/٧ ١/٣٦ ١) او غيرها .

اما القيود فتلخص بما يلي : يُصعد فيه فوق درجة الاوج بتصويره عليها ، وقد تُستبدل احيانا درجة السنبلة بالمحير مع استعمال الكردان ، وذلك بتصوير جناح العراق على درجة الاوج ، وقد تستعمل درجتا الشهناز والمحير بدون الكردان ، بتصوير مقام الاوج آرا على درجة الحجاز ؛ والهبوط كالصعود ، أما تحت القرار فيصوّر جناح الاوج آرا على قرار الحجاز ، ويستحسن ان يبدأ اللحن من درجة العجم او الاوج ، بعبارات من نغم الاوج ، وينتهي بعبارات من الشهناز مصوراً على درجة العراق ؛ ويعتبر مطلعه بين السيكاه وجواب الحجاز ، وصدره بين الحجاز وجواب النوا ، اما ختامه فبين الكردان واليكاه ، بالاستقرار على درجة العراق الطبيعية ، ويتنوع في الاوج آرا الى مقام رؤى العراق مصوراً على درجة الحجاز ، والى الاوج ، وقد يصور المقام على درجتي السيكاه والحجاز ، الى غير ذلك من اساليب التنويع المناسبة .

٩) – **مقام راحتفزا (٧١١٥)** فارسية معناها مزيد الراحة ودرجاته :

عراق راست دوكاه كردي سيكاه جاركاه نوا حصار عجم اوج

وبالنسب الموسيقية ١/١٦ ١/٩ ١/٢٨ ١/١٥ ١/١٦ ١/٩ ١/٢٨ ١/٩ ١/١٥

وبارباع الكوما ١٩ ٣٤ ١١ ١٩ ١٩ ١١ ٣٤ ١٩

وبالاهتزازات ٩٦٧ ١٠٣١ ١١٦٠ ١٢٠٣ ١٢٨٩ ١٣٧٥ ١٥٤٧ ١٦٠٤ ١٨٠٥ ١٩٣٤

وبالوترية ١٠٠٠٠ ٩٣٧٥ ٨٣٣٣ ٨٠٣٥ ٧٥٠٠ ٧٠٣١ ٦٢٥٠ ٦٠٢٧ ٥٣٥٧ ٥٠٠٠

وبالعلامات العربية ج ه ح ط ي يب يه يو بح جح

وبالتصوير على اليم ا ب ه و ح ط يب يج يو ا

اي انه يتألف من بعد بالاربع مفرّع الطرف ، وبعد بالخمس مفرّع الوسط ، ولا تستعمل فيه درجتا العجم والاوج معاً بل بالمناوبة ، وكذلك القول في درجتي الكردي والسيكاه ، ويتنوع فيه كما في راحة الارواح ، وهو نادر الاستعمال في تركيا وفي مصر وغيرها من البلاد العربية .

١٠) – **مقام بسته نكار** (٠٣٤١٥) فارسية معناها رابطة المحبوب ، وهو يتألف من بعدين بالاربع يتلوهما الفاصل الطنيني مفرّعاً ، فيتكون سلمه من :

	عراق	راست	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	صبا	حسيني	عجم	اوج
وبالنسب الموسيقية	١/١٦	١/٩	١/١٠	١/١٦	١/١٥	١/٧	١/١٥	١/٢١	
وبارباع الكوما	١٩	٣٤	٣٠	١٩	١٩	٤٥	١٩	١٥	
وبالاهتزازات	٩٦٧	١٠٣١	١١٦٠	١٢٨٩	١٣٧٥	١٤٧٣	١٧١٩	١٨٤١	١٩٣٤
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٣٧٥	٨٣٣٣	٧٥٠٠	٧٠٣١	٦٥٦٢	٥٦٢٥	٥٢٥٠	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ج	ه	ح	ي	يب	يد	يز	بَ	جَ
وبالتصوير على البم	ا	ب.	ه.	ح	ط.	يا.	يه	يو.	اَ

والدرجتان الاخيرتان تأتيان بالمناوبة ، فاذا استعملنا درجة العجم فرّعنا منها الى النوائر او الحجاز مصوراً عليها ، واذا استعملنا درجة العراق فرّعنا الى نغم الاوج وراحة الارواح وما شاكل ، اما دعاة الارباع فيتخبطون في تحديد درجات البستهنكار ويتوقفون عند العجم فاذا اكملنا النغم بالاوج جاءت ابعاده :

بالأرباع المعدلة	٣	٤	٣	٣	٢	٦	٣
وبالنسب الموسيقية	٧/٨٨	١/٩	١/١٢	٧/٨٨	٥/٨١	٣/١٩	١/١٢
وبارباع الكوما	٢٤	٣٤	٢٥	٢٤	١٩	٤٩	٢٥

وبالاهتزازات	٩٤٩	١٠٣١	١١٦٠	١٢٦٥	١٣٧٥	١٤٦٥	١٧٣٩	١٨٩٨
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٢٠٥	٨١٨٢	٧٥٠٠	٦٩٠٤	٦٤٧٨	٥٤٥٤	٥٠٠٠

وواضح ان السلسلة الاولى تعطي اصواتا انقى واصفى من الثانية التي تحتوي على نسب معقدة ولا تستند الى اوتاد . ويحسن ان يبدأ اللحن بعبارات من الصبا تستقر موقتاً على درجة الجهاركاه او السيكاه ، ثم ينتهي بعبارات من العراق ، وينوّع في البستهنكار الى مقامات الاوج والصبا والفرحناك والاوج آرا وغيرها مما يناسب المقام ؛ اما القيود فتتلخص بما يلي : يُصعد حتى جواب الاوجّ بتصوير النوائر او الحجاز على درجة العجم ، والهبوط كالصعود، وعند القرار تُلمس درجة العجم عشيران . ويبدأ العمل بين درجتي العراق والجهاركاه ، ويعتبر مطلعه بين العراق والمحير ، وصدره بين الدوكاه وجواب النوا ، وختامه بين الحسيني والبكاه ، وزعم بعض الاتراك ان البستهنكار صبا مصوّر على العراق !

المقامات التي تستقر على درجة الراست (هـ) = دو ٣ اي دو الخامسة في المدرج العام ، = ٥/٣٢ من وتر العشيران ، = ١٠٣١ اهتزازة .

ملاحظة : راست ١/٧ الوتر = ١٠١٥ اهتزازة، وراست ١/٦ = ١٠٤٤ اهتزازة

---

١) – مقام الراست (١١٠١١)

فارسية معناها المستقيم ، ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	راست	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	نوا	حسيني	اوج	كردان
بالنسب الموسيقية		١/٩	١/١٠	١/١٦	١/٩	١/٩	١/١٠	١/١٦
بارباع الكوما		٣٤	٣٠	١٩	٣٤	٣٤	٣٠	١٩
وبالاهتزازات	١٠٣١	١١٦٠	١٢٨٩	١٣٧٥	١٥٤٧	١٧٤٠	١٩٣٤	٢٠٦٢
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٨٨٨٩	٨٠٠٠	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٥٩٢٦	٥٣٣٣	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	هـ	ح	ي	يب	يه	اَ	جَ	هَ
وبالتصوير على البم	ا	د	و	ح	يا	يد	يو	اَ

وهو يوافق مقام دو الطبيعي على الرأي الاول ، ويختلف عما كان عليه مقام الراست عند قدماء العرب ، الذين كانوا يعتبرونه مؤلفا من الدرجات الآتية : (ا د و ح يا يج يه اَ) . اما القيود الاصطلاحية ، التي لانذكرها الا من باب العلم بالشيء ، فتتلخص بما يلي : يُصعد فيه فوق درجة الكردان بتصويره عليها ، ويهبط بتصوير جناح الراست على الكردان ، وتصوير جناح البوسلك على النوا ، ثم باستعمال درجات المقام وبتصوير جناح الراست على درجة اليكاه . ويُبدأ بهذا النغم من درجة الراست او اليكاه او العراق ، ويعتبر مطلعه وختامه بتصويره على اليكاه ، وصدره بتصويره على النـــوا ، وينوّعون فيه الى مقامات السيكاه والجهاركاه واليكاه والسوزناك والحزام ، والى النواثر والنكريز والحجازكار وغيرها مما يناسب الموضوع .

اما اذا صوّرنا ، بحال الهبوط ، جناح الراست على النوا بدلا من جناح البوسلك ، فان المقام يدعى حينئذ « **كردان** » او « **كردان مصري** » وهو يمتاز بكثرة استعمال الاصوات الحادة ، تارة بتصوير مقام الراست على النوا ، وتارة على الكردان او المحير ، ثم يهبط تحت النوا بدرجات الراست .

اما اذا ابتدأ اللحن بعبارات من نغم الراست ، تلتها عبارات من العشيران ثم استقر نهائيا على درجة اليكاه ، فان هذا التركيب النغمي يدعى « **كلزار** » فارسية معناها بستان الورد ، وبعضهم يسميه « **راست مايه** » .

واذا ابتدأ اللحن من مقام الكردان وانتهى بالاستقرار على درجة النوا دعي هذا التركيب « **دلربا** » فارسية معناها خاطف القلب .

٢) - **مقام نهاوند** (٠٤٤٤٤) مدينة في ايران ، ويتكون سلمه من :

	راست	دوكاه	كردي	جهاركاه	نوا	حصار	عجم	كردان
وبالنسب الموسيقية	١/٩	١/٢٨	١/٨	١/٩	١/٢٨	١/٨	١/٩	
وبارباع الكوما	٣٤	١١	٣٨	٣٤	١١	٣٨	٣٤	
وبالاهتزازات	١٠٣١	١١٦٠	١٢٠٣	١٣٧٥	١٥٤٧	١٦٠٤	١٨٣٣	٢٠٦٢
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٨٨٨٩	٨٥٧٢	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٤٢٨	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ه	ح	.ط	يب	يه	.يو	بَ	هَ
وبالتصوير على البم	ا	د	.ه	ح	يا	.يب	يه	اَ

اما القيود فتتلخص بما يلي : يُصعد فوق درجة الكردان بتصويره عليها ، والهبوط كالصعود ، ولكن قد يستعمل في الهبوط جناح الحجاز مصوراً على درجة النوا ، وتحت القرار يصوّر جناح الحجاز على اليكاه ، ويبدأ العمل بين درجتي الراست والنوا ، ويعتبر مطلعه بين اليكاه والسنبلة ، وصدره بين النوا وجوابه ، وختامه بين المحير والنم كوشت بالاستقرار على الراست ، ويشبه هذا النغم المقام العربي المؤلف من (ذي الاربع شكل ٢ ، مع ذي الخمس شكل ٢) او مقام دو الصغير بدون استعمال الحساس ، ويقاربه في الموسيقى اليونانية القديمة مقام هيبودوريوس او مقام هيبرفريجيوس . وطابعه يحدث تخديراً لذيذاً واذا كانت عبارته لينة اورثت رقة وانكساراً ، وان كانت قاسية ولّدت شعوراً بالغضب او الالم ، وينوعون فيه الى النواثر والنكريز ، والبسنديده والبوسلك والنهاوند الكبير ، والى النيشابور مصوراً على الراست وغيرها .

اما اذا ابتدأ اللحن بعبارات من النهاوند مصوراً على الجهاركاه ، تلتها عبارات من العجم عشيران مصوراً على السيكاه ، واستقر اللحن نهائياً على درجة الحسيني ، فان هذا التركيب النغمي يدعى (**شوق انكيز**) فارسية معناها مهيج الشوق .

٣) - **مقام النهاوند الكبير (٣٣٠٤٤)** يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

راست دوكاه كردي جهاركاه نوا حصار نيم ماهور كردان

وبالنسب الموسيقية ١/٩ ١/٢٨ ١/٨ ١/٩ ١/١٦ ١/٧ ١/١٥

وبارباع الكوما ٣٤ ١١ ٣٨ ٣٤ ١٩ ٤٥ ١٩

وبالاهتزازات ١٠٣١ ١١٦٠ ١٢٠٣ ١٣٧٥ ١٥٤٧ ١٦٥٠ ١٩٢٥ ٢٠٦٣

وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٨٥٧٢ ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٦٢٥٠ ٥٣٥٧ ٥٠٠٠

وبالاشارات العربية هـ ح .ط يب يه *يز جَ هَ

وبالتصوير على البم ا د .هـ ح يا *يج يو اَ

اما القيود البالية فتتلخص بما يلي : يُصعد فيه حتى جواب النوا بتصويره على درجة الكردان ، ويهبط بتصوير جناحه الاول على الكردان او الجهاركاه ، او النوا او الراست ، واذا اقتضى اللحن هبوطاً تحت القرار فيتم العمل بتصوير جناح الحجاز على درجة اليكاه . ويبدأ العمل من درجة الحجاز او النوا مع اظهار النكريز مصوراً على الجهاركاه ، ويعتبر مطلعه من الراست الى السنبلة ، وصدره من الجهاركاه الى جواب النوا ، وختامه بين الكردان واليكاه بالاستقرار على درجة الراست ، وهو يشبه مقام دو الصغير مع وجود الحساس .

واستحسن آخرون ان يُبدأ بعبارات من النهاوند مصورة على درجة النوا تليها عبارات من الحجاز ثم من النهاوند ، وينوّع في اثناء ذلك الى النوائر والفرحفزا والبوسلك وسلطاني اليكاه وغيرها مما يناسب الموضوع .

٤) - **مقام الحجاز كار (٣١٠٣١)**

فارسية معناها صناعة الحجاز ، ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

راست زيركوله نيم بوسلك جهاركاه نوا حصار نيم ماهور كردان

وبالنسب الموسيقية ١/١٥ ١/٧ ١/١٦ ١/٩ ١/١٥ ١/٧ ١/١٦

وبأرباع الكوما ١٩ ٤٥ ١٩ ٣٤ ١٩ ٤٥ ١٥

وبالارباع بدقة قليلة ٢ , ٥ , ٢ , ٤ ٢ , ٥ , ٢ ,

وبالاهتزازات ١٠٣١ ١١٠٥ ١٢٨٩ ١٣٧٥ ١٥٤٧ ١٦٥٧ ١٩٣٤ ٢٠٦٣

وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٩٣٣٣ ٨٠٠٠ ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٦٢٢٢ ٥٣٣٣ ٥٠٠٠

وبالاشارات العربية هـ ز ي يب يه *يز جَ هَ

وبالتصوير علي البم ا *ج و ح يا *يج يو اَ

ولا خلاف على هذا المقام بين العرب والاتراك ، رغماً عن زعم بعضهم ان جناحيه غير متماثلين ، ولكن تختلف تسمية الدرجات في السلم التركي هكذا :

راست زيركوله سيكاه جهاركاه نوا شوري اوج كردان

وهذه الدرجات ، تعبر عن الحجازكار ، بدقة اكثر من سلم الارباع ولا عبرة في اختلاف اسمائها ، لان السر في النسب ، وقس على ذلك سائر الانغام .

ولا يوجد هذا المقام شبيه في الموسيقى الافرنجية ، فيحاولون الحصول عليه بالتعديل والتنويع ، اما القيود الاصطلاحية فتتلخص بما يلي : يصعد فيه حتى جواب الكردان بتصويره عليها ، والهبوط كالصعود ، وتحت القرار يصوّر جناح الحجاز على درجة اليكاه . ويبدأ العمل بين درجتي الاوج والكردان ، فيعمل اولاً بالمحير والسنبلة في حالة الصعود ، ثم بالدرجات التي تتولد من تصوير جناح الحجاز على درجة الكردان ، ويبدأ اللحن بعبارات من مقام النكريز مصوراً على الجهاركاه ، تتلوها عبارات من النهاوند مصورة على الجهاركاه ايضاً ، ويختتم بعبارات من الحجاز همايون مصورة على الراست ، ويعتبر مطلعه بين الراست وجواب الجهاركاه ، وصدره بين الراست وجواب النوا ، اما ختامه فبين النوا واليكاه بالاستقرار على الراست ، ويتنوع فيه الى الشد عربان والشهناز والنكريز ، والزنجران وغيرها مما يناسب الموضوع . ويمتاز طابع الحجازكار بالرقة المتناهية ، فيصلح للتعبير عن الهدوء واللين والجلال وما شاكلها ، مع العلم بان كل ذلك وغيره انما يتوقف على صياغة اللحن ، وحركة الميزان ، وغيرها من المؤثرات التي تكلمنا عنها في ابحاثنا السابقة ، مما لا نكرره خوف الاطالة .

٥) – **مقام حجاز[٢] كردي (٤٦٠٤٦)** يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

راست زيركوله كردي جهاركاه نوا حصار عجم كردان

وبالنسب الموسيقية ١/٢٨ ١/٩ ٢/٨ ١/٩ ١/٢٨ ١/٩ ١/٨

وبارباع الكوما ١١ ٣٤ ٣٨ ٣٤ ١١ ٣٤ ٣٨

وبالاهتزازات ١٠٣١ ١٠٦٩ ١٢٠٣ ١٣٧٥ ١٥٤٧ ١٦٠٤ ١٨٠٥ ٢٠٦٣

وبالنسب للوترية ١٠٠٠٠ ٩٦٤٣ ٨٥٧٣ ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٦٤٢٨ ٥٧١٤ ٥٠٠٠

وبالعلامات العربية ﻫ .و .ط يب يه .يو .ب ا

وبالتصوير على البم ط .ب .ﻫ ح يا .يب .ي ا

وهكذا تنقص كل من درجات الكردي والحصار والزيركوله والعجم بمقدار كوما ، اي ان كلا منها تعلو عما قبلها بمقدار كوليما (ثلث صوت) .
اما القيود القديمة فتتلخص بما يلي : يصعد حتى جواب النوا بتصوير المقام على درجة الكردان ، والهبوط كالصعود ، وتحت القرار يصور جناح المقام على درجة البكاه بالاستقرار نهائيا على الراست ؛ ويبدأ العمل به بين درجتي العجم والكردان ، ويعتبر مطلعه بين الراست وجواب الجهاركاه ، وصدره بين النوا وجوابه وختامه بين الكردان والراست . وطابع هذا المقام يبعث الوقار والخشوع ، كما انه يعبر عن الاضطراب والفراق والهيام وما شاكل ، ويمكن التنويع فيه الى مقامات الكردي والطرزنوين والسوزدل وغيرها مما يناسب الموضوع .

وهناك فئة ترى ان يبدأ اللحن بعبارات من مقام الحجازكار تستقر موقتا على الكردان ، ثم تتلوها عبارات من الالسبار (عرضبار) ويختتم بعبارات من الطرزنوين تستقر نهائيا على درجة الراست ، ففي عبارات الحجازكار تستعمل درجة الاوج ، ١/٥ النوا ، وفي عبارات الالسبار تستعمل درجة الزيركوله على ١/١٦ من الراست ، ويدعى هذا التركيب النغمي « طرز حجازكار » تمييزا له عن مقام الحجازكار كردي ، وذلك كله ضروب من التنويع .

٦) – مقام سوزناك ، (٣١٠١١)

فارسية معناها المحرق ، ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	راست	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	نوا	شوري	اوج	گردان
وبالنسب الموسيقية		١/٩	١/١٠	١/١٦	١/٩	١/١٥	١/٧	١/١٦
وبارباع الكوما		٣٤	٣٠	١٩	٣٤	١٩	٤٥	١٩
وبالاهتزازات	١٠٣١	١١٦٠	١٢٨٩	١٣٧٥	١٥٤٧	١٦٥٧	١٩٣٤	٢٠٦٢
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٨٨٨٩	٨٠٠٠	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٢٢٢	٥٣٣٣	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ه	ح	ي	يب	يه	*يز	جَ	هَ
وبالتصوير على البم	ا	د	و	ح	يا	*يج	يو	اَ

اما القيود فتتلخص بما يلي : يُصعد حتى جواب النوا بتصوير نغم النهاوند على درجة الكردان ، ويهبط بتصوير جناح الراست عليها ، ثم تستعمل درجات المقام ، وتحت القرار يصور جناح الراست على درجة البكاه ، ويبدأ باللحن

بين درجتي الراست والنوا ، ويعتبر مطلعه بين الراست والسنبلة ، وصدره بين الجهاركاه وجواب النوا ، وختامه بين المحير والراست . ويستحسن ان تكون العبارة الاولى ، من الحجاز مصوراً على النوا ، يليها عبارة من مقام الراست منحدرة من النوا الى درجة الراست ، ويرى آخرون انه يحسن البدء بعبارات من مقام الحزام تستقر موقتاً على النوا ، ثم على السيكاه ، وبعدها ينتهي اللحن بتصوير جناح الحجاز على درجة الراست ، ويسمى هذا التركيب النغمي « **دلكشا** » وينوع في السوزناك الى الحجازكار ، والشت عربان والسوزدلارا والنوروز والقرجغار ، وغير ذلك مما يناسب الموضوع .

٧) - **مقام النكريز** ، (١٢٣٣٠) يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

راست دوكاه كردي حجاز نوا حسيني عجم كردان

وبالنسب الموسيقية ١/٩ ١/١٦ ١/٧ ١/١٥ ١/٩ ١/١٦ ١/١٠

وبأرباع الكوما ٣٤ ١٩ ٤٥ ١٩ ٣٤ ١٩ ٣٠

وبالاهتزازات ١٠٣١ ١١٦٠ ١٢٣٧ ١٤٤٣ ١٥٤٧ ١٧٤٠ ١٨٥٦ ٢٠٦٢

وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٨٣٣٣ ٧١٤٣ ٦٦٦٧ ٥٩٢٦ ٥٥٥٥ ٥٠٠٠

وبالعلامات العربية ه ح ط. يج يه اَ بَ. هَ

وبالتصوير على البم ا د ه. ط يا يد يه. اَ

اما القيود فتلخص بما يلي : يُصعد حتى جواب النوا بتصوير المقام على درجة الكردان ، والهبوط كالصعود ، وتحت القرار يصور جناح الحجاز على درجة اليكاه ، ويبدأ العمل بين درجتي الراست والنوا وينوع فيه الى مقام الراست مصوراً على النوا اي باستبدال درجات العجم بالاوج ، والسنبلة بجواب السيكاه ، وجواب الحجاز بجواب الجهاركاه ، وينوع فيه ايضاً الى البوسلك مصوراً على النوا ، والى النواثر والشوق آور والبسنديده ، وغيرها مما يناسب الموضوع . ويعتبر مطلعه بين الراست والمحير وصدره بين النوا وجوابه ، وختامه بين الكردان واليكاه بالاستقرار على الراست ، ويستحسن ان يبدأ اللحن فيه بعبارات من النواثر تستقر موقتاً على النوا ، تتلوها عبارات من مقام البوسلك ويختم بعبارات من النكريز حسب درجاته المشروحة اعلاه .

٨) – **مقام نوائر** (٣٣٣٣٠)

فارسية معناها الاثر الجديد، ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

راست دوكاه كردي حجاز نوا حصار اوج كردان

وبالنسب الموسيقية ١/٩ ١/١٦ ١/٧ ١/١٥ ١/١٦ ٢/٧ ١/١٥

وبارباع الكوما ٣٤ ١٩ ٤٥ ١٩ ١٩ ٤٥ ١٩

وبالاهتزازات ١٠٣١ ١١٦٠ ١٢٣٧ ١٤٤٣ ١٥٤٧ ١٦٥٠ ١٩٣٥ ٢٠٦٢

وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٨٣٣٣ ٧١٤٣ ٦٦٦٧ ٦٢٥٠ ٥٣٥٧ ٥٠٠٠

وبالعلامات العربية ه ح *ي يج يه *يز جَ هَ

وبالتصوير على البم ا د *و ط يا *يج يو اَ

وهكذا تكون درجة الحصار (شوري) في هذا المقام موازية لدرجة كردي الحجاز، على ١/١٦ من الوتر المطلق، ودرجة الاوج موازية لدرجة الحجاز التي تعلو على درجة الجباركاه بمقدار ليما واحدة. وهذا المقام قديم عرف مثله اليونان والمصريون والهنود، وليس له مثيل في الموسيقى الافرنجية. اما القيود الاصطلاحية فتتلخص بما يلي : يصعد فوق درجة الكردان بتصويره عليها، والهبوط كالصعود، وتحت القرار يصور جناح الحجاز على درجة اليكاه، ويبدأ اللحن بين درجتي الحجاز والحصار، ويعتبر مطلعه بين الراست والكردان، وصدره بين النوا وجوابه، وختامه بين الكردان واليكاه بالاستقرار على الراست، اما المقامات التي يحسن التنويع اليها فهي الشد عربان والفرحفزا والحجازكار وغيرها.

٩) – **مقام زنجران** (١٢٠٣١) يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

راست زيركوله نيم بوسلك جهاركاه نوا حسيني عجم كردان

وبالنسب الموسيقية ١/١٥ ١/٧ ١/١٦ ١/٩ ١/٩ ١/١٦ ١/١٠

وبارباع الكوما ١٩ ٤٥ ١٩ ٣٤ ٣٤ ١٩ ٣٠

وبالارباع بدقة قليلة ٢، ٥، ٢، ٤ ٤ ٢، ٣،،

وبالاهتزازات ١٠٣١ ١١٠٥ ١٢٨٩ ١٣٧٥ ١٥٤٧ ١٧٤٠ ١٨٥٦ ٢٠٦٢

وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٩٣٣٣ ٨٠٠٠ ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٥٩٢٦ ٥٥٥٥ ٥٠٠٠

وبالعلامات العربية ه ز ي يب يه ٦َ بَ. هَ

وبالتصوير على البم ا *ج و ح يا يد يه. ٦َ

اما القيود فتتلخص بما يلي : يصعد فيه الى جواب الحسيني بتصويره على درجة الكردان ، والهبوط كالصعود ، وتحت الراست يصوّر جناح الحجاز على درجة اليكاه ، ويبدأ العمل من درجة الحسيني او العجم ، ويعتبر مطلعه بين الجهاركاه وجوابه ، وصدره بين النوا وجواب الحسيني ، وختامه بين الكردان واليكاه بالاستقرار على الراست ؛ ويستحسن التنويع فيه الى الصبا مصوراً على درجـــة الحسيني ، والى النوروز مصورا على الجهاركاه . والى الحجازكار والمستعار والطرزنوين وغيرها مما يناسب الموضوع . ويختلف الزنجران عما كان عليه مقام « الزنكلاه » عند قدماء العرب ، الذين كانوا يؤلفونه من الدرجات الآتية : مصوراً على البم (ا د و ح ي يج يه اَ) .

١٠) – **مقام طرزنوين** (٠٣١١٥) فارسية معناها الطراز الجديد وسلمه :

	راست	زيركوله	كردي	جهاركاه	صبا	حسيني	عجم	كردان
وبالنسب الموسيقية	١/١٦	١/٩	١/١٠	١/١٥	١/٧	١/١٦	١/٩	
وبارباع الكوما	١٩	٣٤	٣٠	١٩	٤٥	١٩	٣٤	
وبالارباع بدقة قليلة	٢،	٤	٣،،	٢،	٥،	٢	٤	
وبالاهتزازات	١٠٣١	١٠٩٩	١٢٣٧	١٣٧٥	١٤٧٣	١٧١٩	١٨٣٣	٢٠٦٢
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٣٧٥	٨٣٣٣	٧٥٠٠	٧٠٠٠	٦٠٠٠	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ه	ز	ط.	يب	يد	يز	بَ	اَ
وبالتصوير على البم	ا	ب.	ه.	ح	*ي	يج	يه	اَ

اما القيود فتتلخص بما يلي : يُصعد الى جواب الجهاركاه بتصوير جناح الحجاز على درجة الكردان ، وعند الهبوط تصور درجـــات الجناح الاول على الكردان ، ثم تستعمل درجات المقام ، وتحت القرار يصور الجناح الاول على درجة اليكاه بالاستقرار على الراست ؛ ويبدأ العمل بين درجتي الجهاركاه والكردان ، ويعتبر مطلعه بين الكردي وجوابه ، وصدره بين الجهاركاه وجوابه ، وختامه بين الشهناز والعجم عشيران ؛ وينوع فيه الى مقام الكردي مصوراً على الراست ، والى الحجاز او النوروز مصوّرين على الجهاركاه ، والى الصبا مصوراً على النوا ، والى الشهناز وغير ذلك مما يناسب الموضوع . ويرى بعضهم ان يبدأ اللحن فيه بعبارات من الشوق افزا تستقر موقتاً على درجات

الكردان او العجم او الكردي ، يتلوها عبارات من مقام العشاق مصوراً على الراست . وطابعه ينم عن الخشوع والتوسل والاشفاق وغيرها .

١١) — **مقام النهاوند المرصع ، او سنبله نهاوند (٠٣١٤٤)**

والاتراك يسمونه «بزم طرب» اي طربنا ، ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

راست دوكاه كردي جاركاه صبا حسيني عجم كردان

وبالنسب الموسيقية ١/٩ ١/٢٨ ١/٨ ١/١٥ ١/٧ ١/١٦ ١/٩

وبارباع الكوما ٣٤ ١١ ٣٨ ١٩ ٤٥ ١٩ ٣٤

وبالارباع بدقة قليلة ٤ ١ , ٤ ,, ٢ , ٥ , ٢ , ٤

وبالاهتزازات ١٠٣١ ١١٦٠ ١٢٠٣ ١٣٧٥ ١٤٧٣ ١٧١٩ ١٨٣٣ ٢٠٦٢

وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٨٥٧٢ ٧٥٠٠ ٧٠٠٠ ٦٠٠٠ ٥٦٢٥ ٥٠٠٠

وبالعلامات العربية ه ح .ط يب يد يز بَ هَ

وبالتصوير على البم ا د .ه ح *ي يج يه اَ

اما القيود فتلخص بما يلي : يُصعد الى جواب النوا باستعمال اجوبة الدرجات المذكورة ، ثم بتصوير الجناح الثاني من المقام على درجة الكردان ، والهبوط كالصعود ، وتحت القرار يصوّر الجناح الثاني من المقام على درجة اليكاه . ويبدأ العمل بين درجتي الراست والجاركاه ، ويعتبر مطلعه بين النم كوشت والكردان وصدره بين الجاركاه وجواب النوا ، وختامه بين المحير واليكاه بالاستقرار على الراست . ويستحسن البدء بعبارات من النهاوند مصوراً على الكردان ، تتلوها عبارات من الصبا ، ويختم بعبارات من المقام ، ومع ان النهاوند المرصع نادر الاستعمال ، الا ان طابعه يمتاز بقوته ووضوحه .

١٢) **مقام البسنديده** (١١٣١٠) فارسية معناها المقبول ، وسلمه :

راست دوكاه كردي حجاز نوا حسيني اوج كردان

وبالنسب الموسيقية ١/٩ ١/١٥ ١/٧ ١/١٦ ١/٩ ١/١٠ ١/١٦

وبارباع الكوما ٣٤ ١٩ ٤٥ ١٩ ٣٤ ٣٠ ١٩

وبالاهتزازات ١٠٣١ ١١٦٠ ١٢٤٣ ١٤٥٠ ١٥٤٧ ١٧٤٠ ١٩٣٤ ٢٠٦٢

وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٨٢٩٦ ٧١١١ ٦٦٦٧ ٥٩٢٦ ٥٣٣٣ ٥٠٠٠

وبالعلامات العربية ه ح *ي يج يه اَ جَ هَ

وبالتصوير على البم ا د *و ط يا يد يو اَ

اما القيود فتتلخص بما يلي : يُصعد الى جواب النوا باستعمال اجوبة الدرجات المذكورة ، ثم بتصوير مقام النهاوند على درجة الكردان ، والهبوط كالصعود وتحت القرار تصوّر درجات الجناح الاول على اليكاه ، ويبدأ العمل بين درجتي الحجاز والنوا ، ويعتبر مطلعه بين النم كوشت والسنبله ، وصدره بين النوا وجوابه وختامه بين المحير واليكاه ، بالاستقرار على الراست . ويستحسن ان يبدأ اللحن بعبارات من الراست مصوراً على درجتي النوا او الكردان ، وينتهي بعبارات من النكريز مصوراً على الراست . وقال آخرون بل يبدأ بعبارات من النهاوند مصوراً على النوا ، تتلوها عبارات من مقام نيشابور تستقر موقتاً على النم بوسلك ، وبعدئذ ينتهي اللحن بعبارات من النكريز . وذهب بعضهم الى البدء بعبارات من النكريز تستقر موقتاً على درجة النوا ، والانتهاء بعبارات من الراست . وينوّع في البسنديده الى النهاوند مصوراً على الدوكاه ، والى العجم على الجهاركاه ، وغير ذلك مما يناسب الموضوع .

١٣) — **مقام السوزدلارا (٤٢٤٢٠)** فارسية معناها نار المحبوب وسلمه :

	راست	دوكاه	نم بوسلك	جهاركاه	نوا	حسيني	عجم	كردان
وبالنسب الموسيقية	١/٩	١/٨	١/٢٨	١/٩	١/٨	١/٢٨	١/٩	
وبأرباع الكوما	٣٤	٣٨	١١	٣٤	٣٨	١١	٣٤	
وبالاهتزازات	١٠٣١	١١٦٠	١٣٣٦	١٣٧٥	١٥٤٧	١٧٦٨	١٨٣٣	٢٠٦٢
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٨٨٨٩	٧٧٧٨	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٥٨٣٤	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ه	ح	يا.	يب	يه	اَ.	بَ	هَ
وبالتصوير على البم	ا	د	ز.	ح	يا	يد.	يه	اَ

اما القيود فتتلخص بما يلي : يصعد فوق درجة الكردان بتصويره عليها ، والهبوط كالصعود ، وتحت القرار يصور جناح الراست على اليكاه او جناح البوسلك على العشيران ويبدأ العمل بين درجتي الراست والنوا ، ويعتبر مطلعه بين الراست والمحير ، وصدره بين الدوكاه وجواب الجهاركاه ، وختامه بين الكردان واليكاه بالاستقرار على الراست . وينوع فيه الى مقامات الراست والحجاز والصبا والبياتي والبوسلك بحيث لا تطغي على شخصية المقام . ويرى بعضهم ان مقام السوزدلارا ، لا

يختلف عن مقام الراست الا بكثرة التنويع الى نغم الحسيني ، مع الاستقرار موقتا على درجة الحسيني ، ثم ينوع فيه قليلا الى النكريز وينتهي اللحن بعبارات من السوزدلارا .

١٤) – **مقام راستين** ، (٠١١١١)

اسماء درجاته كمقام سوزدلارا ، باستبدال النم بوسلك بالسيكاه ، وابعادها :

بالنسب الموسيقية		١/٩	١/١٠	١/١٦	١/٩	١/١٠	١/١٦	١/٩
وبارباع الكوما		٣٤	٣٠	١٩	٣٤	٣٠	١٩	٣٤
وبالاهتزازات	١٠٣١	١١٦٠	١٢٨٩	١٣٧٥	١٥٤٧	١٧١٩	١٨٣٣	٢٠٦٢
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٨٨٨٩	٨٠٠٠	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٠٠٠	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالاشارات العربية	هـ	ح	ي	يب	يه	يز	بَ	هَ
وبالتصوير على البم	ا	د	و	ح	يا	يج	يه	اَ

ويقابله في الموسيقى العربية القديمة المقام المؤلف من ذي الاربع شكل ٤ وذي الخمس شكل ٤ ، والخلاصة ان كلا من درجتي النم بوسلك والحسيني تنقص بمقدار كومتين عما هي عليه في نغم سوزدلارا ، والقيود واحدة ، واذا ابتدأ اللحن بعبارات من مقام الراست مع التنويع الى مقامي اليكاه والسوزناك ، وانتهى بعبارات من السوزدلارا ، دعي هذا التركيب النغمي **راست جديد** .

١٥) – **مقام سلمك** ، (٢٤٠١١) كان لهذا الدور عند العرب اهمية كبرى ، وقال البعض انه اسم لنغم السوزدلارا الذي لا يُصعد فيه الى الطبقة الحادة ، اذ يصاغ معظم اللحن فيه من الطبقة المتوسطة او الغليظة ، ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	راست	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	نوا	حسيني	عجم	كردان
وبالنسب الموسيقية		١/٩	١/١٠	١/١٦	١/٩	١/١٠	١/٢١	١/٨
وبارباع الكوما		٣٤	٣٠	١٩	٣٤	٣٠	١٥	٣٨
وبالاهتزازات	١٠٣١	١١٦٠	١٢٨٩	١٣٧٥	١٥٤٧	١٧١٩	١٨٠٥	٢٠٦٢
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٨٨٨٩	٨٠٠٠	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٠٠٠	٥٧١٤	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	هـ	ح	ي	يب	يه	يز	.ب	هـ
وبالتصوير على البم	ا	د	و	ح	يا	يج	.يه	اَ

وينوع فيه الى الرهاوي والبياتي ، واذا صورناه على درجة البكاه جاءت درجاته هكذا : بكاه عشيران عراق طبيعية ، راست دوكاه سيكاه طبيعية ، جهاركاه إلا كوما ، نوا

١٦) — **مقام نكار** (١١١٤٠) فارسية معناها المحبوب ، وسلمه :

راست دوكاه سيكاه جهاركاه صبا نوا حسيني اوج كردان

وبالنسب الموسيقية ١/٩ ١/١٠ ١/١٦ ١/١٥ ١/٢١ ١/٩ ١/١٠ ١/١٦

وبارباع الكوما ٣٤ ٣٠ ١٩ ١٩ ١٥ ٣٤ ٣٠ ١٩

وبالاهتزازات ١٠٣١ ١١٦٠ ١٢٨٩ ١٣٧٥ ١٤٧٣ ١٥٤٧ ١٧٤٠ ١٩٣٤ ٢٠٦٣

وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٨٠٠٠ ٧٥٠٠ ٧٠٠٠ ٦٦٦٧ ٥٩٢٦ ٥٣٣٣ ٥٠٠٠

وبالعلامات العربية هـ ح ي يب يد يه اـ جـ هـ

وبالتصوير على البم ا د و ح *ي يا يد يو ا

ويقابله في الموسيقى العربية القديمة المقام المؤلف من ذي الاربع شكل ٤ مع ذي الخمس شكل ١٢ ، ولا تستعمل فيه درجتا الجهاركاه والصبا معاً بل بالمناوبة ، لأنه مؤلف من جناحين اولهما مفرّع ، يتقدم الطنيني عليهما . ويبدأ العمل من درجة النوا بعبارات تلمس فيها درجة الصبا ، وعند الهبوط تلغى درجة الصبا ، فيصبح المقام كالراست تماماً ، وحينئذ ينوع فيه الى الرهاوي ، ويختم بعبارات تستقر نهائياً على درجة الراست . وذهب بعضهم الى ان مقام نكار يبتدىء بعبارات من الحجاز مصوراً على الجهاركاه ، ثم ينتهي بعبارات من الرهاوي ، ويكثر استعمال درجة العشيران قبل الاستقرار على الراست . وهناك مقام آخر يدعى « **نكارينك** » تصغير نكار بالفارسية ، وهو تركيب نغمي يبتدىء اللحن فيه بعبارات من مقام الكردان ، تستقر موقتاً على درجة النوا ، وينتهي بعبارات من مقام نكار ، وندر استعمال هذين المقامين في البلاد العربية .

١٧) — **مقام دلدار** (٤٤١١٠) فارسية معناها جاذب القلب ، وسلمه هكذا :

راست دوكاه نم بوسلك حجاز نوا حسيني عجم كردان

وبالنسب الموسيقية ١/٩ ١/٩ ١/١٠ ١/١٦ ١/٩ ١/٢٨ ١/٨

وبارباع الكوما ٣٤ ٣٤ ٣٠ ١٩ ٣٤ ١١ ٣٨

وبالاهتزازات ١٠٣١ ١١٦٠ ١٣٠٥ ١٤٥٠ ١٥٤٧ ١٧٤٠ ١٨٠٥ ٢٠٦٢

وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٧٩٠١ ٧١١١ ٦٦٦٧ ٥٩٢٦ ٥٧١٤ ٥٠٠٠

وبالعلامات العربية هـ ح يا يج يه اـ .بـ هـ

وبالتصوير على البم ا د ز ط يا يد .يه اـ

وبقابله في الموسيقى العربية القديمة المقام المؤلف من ذي الخمس شكل ٨ مع ذي الاربع شكل ٢ ، ويُستحسن ان يبدأ اللحن فيه بعبارات من مقام النوا وينتهي بعبارات من الراست .

١٨) - مقام نوروز سلطاني (٤١٠٤٤) ، ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

راست دوكاه كردي جهاركاه نوا حسيني نيم ماهور كردان

وبالنسب الموسيقية ١/٩ ١/٢٨ ١/٨ ١/٩ ١/٨ ١/٩ ١/٢٨

وبارباع الكوما ٣٤ ١١ ٣٨ ٣٤ ٣٨ ٣٤ ١١

وبالاهتزازات ١٠٣١ ١١٦٠ ١٢٠٣ ١٣٧٥ ١٥٤٧ ١٧٦٨ ١٩٨٩ ٢٠٦٢

وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٨٥٧٢ ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٥٨٣٣ ٥١٨٥ ٥٠٠٠

وبالعلامات العربية هـ ح .ط يب يه ا. دَ. هَ

وبالتصوير على البم ا د .هـ ح يا يد. يو: اَ

ويستحسن البدء به بين درجتي الكردان والمحير ، بعبارات من مقام النهاوند مصورة على درجة الحسيني او الكردان ، ثم يختم اللحن بعبارات من المقام .

١٩) - مقام بنجكاه (٢٣٢٣٠)

فارسية معناها المقام الخامس ، ويتكون من الدرجات الآتية :

راست دوكاه سيكاه صبا نوا حسيني نيم ماهور كردان

وبالنسب الموسيقية ١/٩ ١/١٠ ١/٨ ١/٢١ ١/١٠ ١/٨ ١/٢١

وبارباع الكوما ٣٤ ٣٠ ٣٨ ١٥ ٣٠ ٣٨ ١٥

وبالاهتزازات ١٠٣١ ١١٦٠ ١٢٨٩ ١٤٩٣ ١٥٤٧ ١٧١٩ ١٩٦٥ ٢٠٦٣

وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٨٠٠٠ ٧١١١ ٦٦٦٧ ٦٠٠٠ ٥٢٥٠ ٥٠٠٠

وبالاشارات العربية هـ ح ي يد يه يز دَ هَ

وبالتصوير على البم ا د و ط. يا يج يو. اَ

اما القيود فتتلخص بما يلي : يصعد فيه حتى جواب النوا بتصوير مقام الراست على درجة الكردان ، والهبوط كالصعود ، وتحت القرار يصور جناح الراست على درجة اليكاه ، ويبدأ العمل بين درجتي الراست والنوا ، ويعتبر مطلعه بين الراست وجواب الجهاركاه ، وصدره بين الدوكاه وجواب النوا ،

وختامه بين الكردان والبكاه بالاستقرار على الراست ، ويتنوع كثيرا في هذا المقام الى « **البنجكاه الزائد** » الذي يسميه بعضهم « **كارخ** » وهي فارسية معناها مورد الحد ولا يختلف عن **البنجكاه** الا بانه من المقامات الثمانية الابعاد ، اي ان جناحه الاول مفرع الوسط (١/٨ = ١/١٦ + ١/١٥) فترد في سلسلته درجة الجهاركاه ما بين السيكاه والصبا وبالعلامات العربية (ﻫ ح ي يب يد يه يز دَ هَ) .فتارة تستعمل درجة الجهاركاه مع الصبا ، وتارة مع السيكاه ، لا سيما في العبارات القرارية . ويتنوع فيـــه الى العجم والكردي والنوروز والشوق آور والاصفهان وغيرها مما يناسب الموضوع .

٢٠) - **مقام سازكار** (**١٢٠٣٢**) فارسية معناها صناعة العزف ، (بعد الغناء) وهو نادر الاستعمال ، لذلك وقع الخلاف على تركيبه بين العرب والاتراك ، حتى بين الاتراك انفسهم ، فقد جاء في كتاب حياة الانسان للمرحوم ذاكر بك ص ٦ و ٣٩ ان السازكار اسم آخر لمقام سوزدلارا ، ولم يرد له ذكر في كتاب رهبر موسيقي ، ولكن يستفاد مما جاء في (الخوانده) و (روضة البلابل) ان درجات السازكار هي : (راست ، **دوكاه او كردي** ، سيكاه ، بوسلك او جهاركاه ، نوا حسيني عجم كردان) وهو يمتاز بكثرة الركوز على درجة الكردي ، ولكن درجة الدوكاه هي التي تستعمل في حالة الهبوط نحو اليكاه .

اما لجنة المقامات في مؤتمر القاهرة فقد اعتبرت درجات السازكار كما يلي :

راست كردي سيكاه جباركاه نوا حسيني اوج كردان

اي ان ابعاده بالارباع ٦ ١ ٣ ٤ ٤ ٣ ٣

وحللت هذا التركيب الى اجناس ، فقالت ان هذا المقام يتألف في حال الصعود من جنس السازكار ابتداء من الراست الى النوا ، ومن جنس الراست ابتداء من النوا الى الكردان (اه) . وعند الصعود فوق الكردان تستعمل درجة المحير بتصوير جناح الراست على الكردان ، او درجة السنبلة بتصوير السازكار على الكردان ، وفي حال الهبوط من جواب النوا الى الراست :

١) يصور جناح الراست على الكردان اي (كردان محير سيكاه ج جهاركاه ج نوا)
٢) « « البوسلك « النوا « (نوا حسيني عجم كردان) .
٣) يتم العمل بدرجات السازكار على الراست .

ب ولم يشر كتاب المؤتمر الى درجات الهبوط تحت القرار ، حيث يحسن تصوير جناح الراست على درجة السيكاه ، ولا يخفى ان جعل الدرجة الاولى على بعد ستة ارباع فوق القرار ، والثانية على بعد ربع واحد من الاولى ، غير مستحب ، فاذا حاولنا تطبيق نغم السازكار على النسب الموسيقية ، نرى ان اقرب السلاسل التي تلائمه هي :

بالنسب الموسيقية ١/٧ ١/١٥ ١/١٦ ١/٩ ١/٩ ١/١٦ ١/١٠
بارباع الكوما ٤٥ ١٩ ١٩ ٣٤ ٣٤ ١٩ ٣٠
بالاهتزازات ١٠٣١ ١٢٠٣ ١٢٨٩ ١٣٧٥ ١٥٤٧ ١٧٤٠ ١٨٥٦ ٢٠٦٢
بالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٨٥٧١ ٨٠٠٠ ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٥٩٢٦ ٥٥٥٥ ٥٠٠٠
بالعلامات العربية هـ ح* ي يب يه ا ب. هـ
وبالتصوير على البم د* و ح يا يد يه. ا

وينوع فيه الى السوزدلارا والسيكاه والسوزناك والعجم المصور على الراست وغيرها . ويستحسن البدء فيه بعبارات من الراست تستقر موقتا على درجة السيكاه ، ويختتم اللحن بعبارات من السازكار .

٣١) — مقام شورك « شوري » (٢٤٢٤٠) ويتكون من الدرجات الآتية :

بالنسب الموسيقية ١/٩ ١/١٠ ١/٣١ ١/٨ ١/١٠ ١/٣١ ١/٨
وبارباع الكوما ٣٤ ٣٠ ١٥ ٣٨ ٣٠ ١٥ ٣٨
وبالاهتزازات ١٠٣١ ١١٦٠ ١٢٨٩ ١٣٥٣ ١٥٤٧ ١٧١٩ ١٨٠٥ ٢٠٦٣
وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٨٠٠٠ ٧٦١٩ ٦٦٦٧ ٦٠٠٠ ٥٧١٤ ٢٠٦٣
وبالعلامات العربية هـ ح ي يب يه يز مبة هـ
وبالتصوير على البم ا د و ح يا يج يه ا

اما القيود فتتلخص بما يلي : يُصعد فيه الى جواب النوا باستعمال اجوبة الدرجات المذكورة ، ثم بتصوير جناحه الاول على درجة الكردان ، ويهبط بتصويره على درجات النوا والجهاركاه والراست والبكاه ، ويبدأ العمل من درجة الجهاركاه او النوا ، ويعتبر مطلعه بين الدوكاه وجواب الجهاركاه ، وصدره بين الجهاركاه وجواب النوا ، وختامه بين الكردان والبكاه بالاستقرار نهائيا

على الراست ، ويتنوع فيه الى مقامات السيكاه والبوسلك واليكاه والراست وغيرها ، والبعض يستعمل فيه درجة الشوري فتكون نسبه كالآتي :

(١٦٠١١) = ١/٩ ١/١٠ ١/١٦ ١/٩ ١/١٦ ١/١٠ ١/٩

وبالارباع راست دوكاه سيكاه جهاركاه نوا شوري عجم كردان

والسلسلتان متقاربتان كما ترى ، ولا عبرة بفوضى الاسماء كما تقدم القول .

٢٢) - **مقام الماهور** (٢٣٠١١) فارسية معناها الهلال ، ويتكون سلمه من :

راست دوكاه سيكاه جهاركاه نوا حسيني ماهور كردان

وبالنسب الموسيقية ١/٩ ١/١٠ ١/١٦ ١/٩ ١/١٠ ١/٨ ١/٢١

وبأرباع الكوما ٣٤ ٣٠ ١٩ ٣٤ ٣٠ ٣٨ ١٥

وبالاهتزازات ١٠٣١ ١١٦٠ ١٢٨٩ ١٣٧٥ ١٥٤٧ ١٧١٩ ١٩٦٥ ٢٠٦٣

وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٨٠٠٠ ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٦٠٠٠ ٥٢٥٠ ٥٠٠٠

وبالعلامات العربية هـ ح ي يب يد يز دَ هـَ

وبالتصوير على البم ا د و ح يا يج يو. اَ

اما القيود فتتلخص بما يلي : يُصعد فيه الى جواب الحسيني بتصويره على درجة الكردان ، والهبوط كالصعود ، وقد تستبدل درجة الماهور بالعجم ، ومن المناسب تصوير جناحه الاول على درجة الدوكاه ؛ ويبدأ العمل من درجة الماهور او الكردان ، ويعتبر مطلعه بين الجهاركاه وجواب النوا ، وصدره بين النوا وجواب الحسيني ، وختامه بين الكردان واليكاه ، وعند الهبوط تحت الراست يصور الجناح الثاني على درجة اليكاه بالاستقرار نهائياً علي الراست . ويتنوع فيه الى مقامات اليكاه والجهاركاه والسازكار والنكريز ، والى النهاوند المصور على النوا او الحسيني ، ولا مانع ايضاً من تصويره على درجة السيكاه الطبيعية . ورأى بعضهم ان يبدأ اللحن بعبارات من نغم الراست مصوراً على الكردان ، تليها عبارات من النهاوند المصور على الحسيني ، ثم من العجم المصور على درجة الراست ، ويختتم بعبارات قرارية من الماهور ، ورأى آخرون غير ذلك من الاساليب ، وقد قلنا انه لا يصح اخضاع التنويع في الالحان ، للقيود الثقيلة والتشابه الممل ، لأن النغم لا يستقل إلا بمعدل نسبه .

. واذا ابتدأ اللحن بعبارات من مقام الماهور تلتها أخرى من الحزام ، وانتهى بعبارات من الراست ، دعي هذا التركيب النغمي « **شوق دل** » ومعناها اشتياق القلب ، وقد ينوع في اثنائه الى مقام العجم والنهاوند مصورين على درجة النوا ، الى غير ذلك مما يناسب الموضوع ، وزعم بعضهم ان « شوق دل » يستقر على درجة السيكاه .

واذا ابتدأ اللحن بعبارات من مقام الماهور تستقر موقتا على درجتي الكردان والنوا ، ثم انتهى بعبارات من مقام البوسلك تستقر نهائياً على درجة الدوكاه بعد لمس الزيركوله ، دعي هذا التركيب النغمي « **ماهور بوسلك** » وقد ينوع فيه الى الشاهناز وغيره . واذا ابتدأ بعبارات من الماهور تلتها عبارات من مقام النوا ، ثم انتهى بعبارات من الحزام ، دعي هذا التركيب النغمي « **ماهوران** » . اما اذا ابتدأ اللحن بين درجتي الكردان والمحير بعبارات من مقام الماهور في الطبقة الحادة ثم انتهى بعبارات من البنجكاه بالاستقرار نهائياً على درجة الكردان ، فيدعى هذا التركيب « **ماهورك** » اي الهلالي ، اما اذا ابتدأ اللحن بالماهورك واستقر على درجة الحسيني بدلا من الكردان ، فيدعى هذا التركيب « **شهرناز** » فارسية معناها مدينة الدلع .

٢٣) — **مقام البزرك** (٧٦١٣) ، فارسية معناها الكبير ، وقد كان قديما من المقامات المشهورة ، ويتألف من ذي الاربع شكل ٦ مع ذي الخمس شكل ١٢ ، فتكون درجاته بالارباع الحالية بفرض استقراره على الراست :

راست تك زيركوله سيكاه جاركاه صبا نوا حسيني اوج كردان

وبالنسب الموسيقية		١/١٠	١/٩	١/١٦	١/١٥	١/٢١	١/٩	١/١٠	١/١٦
وبارباع الكوما		٣٠	٣٤	١٩	١٩	١٥	٣٤	٣٠	١٩
وبالاهتزازات	١٠٣١	١١٤٦	١٢٨٩	١٣٧٥	١٤٧٣	١٥٤٧	١٧٤٠	١٩٣٤	٢٠٦٣
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٠٠٠	٨٠٠٠	٧٥٠٠	٧٠٠٠	٦٦٦٧	٥٩٢٦	٥٣٣٣	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ه	ز*	ي	يب	يد	يه	اـ	جـ	هـ
وبالتصوير على البم	ا	ج	و	ح	*ي	يا	يد	يو	ا-

على ان درجتي الصبا والنوا لا تستعملان معا بل بالمناوبة ، ويبدأ اللحن بين درجتي السيكاه والحسيني ، بعبارات من العجم مصوراً على درجة الجهاركاه ، تتلوها عبارات مصورة على الراست ، وينوع فيه الى الحسيني عشيران بالاستقرار نهائياً على الراست ، وجاء في « الخوانده » ان سلم البزرك : (راست ، دوكاه سيكاه ، بوسلك ، جهاركاه ، نوا ، حسيني ، اوج ، كردان) .

٢٤) – **مقام الرهاوي** ، (٠١٤١٣) نسبة الى مدينة الرها ، ولا تختلف درجات هذا المقام في الوقت الحاضر عن الراست ، شرط الاكثار من الاصوات القرارية ، وذلك بتصوير جناح الراست على درجتي اليكاه والدوكاه ، وجناح البوسلك على درجة النوا . ويرى بعضهم ان الرهاوي تركيب نغمي ، يبدأ اللحن منه بعبارات من نغم الراست تنحدر نحو اليكاه وتستقر على درجة الراست ، اما القيود فتتلخص بما يلي : يعتبر مطلعه وختامه بين درجتي العجم واليكاه ، وصدره بين درجة الجهاركاه وجوابها بتصويره عليها ، ويتنوع فيه الى مقامات اليكاه والجهاركاه والعجم والبياتي وغيرها مما يناسب الموضوع . ولا علاقة بين هذه المزاعم وبين ما كان عليه مقام الرهاوي منذ خمسة اجيال ، فقد كان مؤلفاً حسبما مرّ بنا في بحث المقامات العربية من الدرجات الآتية :

بالعلامات على البم ا ج و ح ي يب يه اَ
وبالتصوير على الراست هـ. ح يا يب يه يو بَ هَ
وبالنسب الموسيقية ١/١٠ ١/٩ ١/١٦ ١/١٠ ١/١٦ ١/٩ ١/٩
وبارباع الكوما ٣٠ ٣٤ ١٩ ٣٠ ١٩ ٣٤ ٣٤
وبالاهتزازات ١٠٤٤ ١١٦٠ ١٣٠٥ ١٣٩٢ ١٥٤٧ ١٦٥٠ ١٨٥٦ ٢٠٨٨
وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٩٠٠٠ ٨٠٠٠ ٧٥٠٠ ٦٧٥٠ ٦٣٣٨ ٥٦٢٥ ٥٠٠٠

أي ان كلا من درجات الراست والجهاركاه والعجم ، تقع عند ١/٦ الوتر ، وتستعمل فيه درجة الحصار (شوري) وقرارها ، عند ١/١٦ من الوتر ، فيكون هذا النغم مستقلاً كل الاستقلال عن نغم الراست .

٢٥) – **مقام زاويل** ، (٣١٢٤٠) يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

راست دوكاه سيكاه جهاركاه نوا شوري اوج كردان
وبالنسب الموسيقية ١/٩ ١/١٠ ١/٢١ ١/٨ ١/١٥ ١/٧ ١/١٦
وبارباع الكوما ٣٤ ٣٠ ١٥ ٣٨ ١٩ ٤٥ ١٩
وبالاهتزازات ١٠٣١ ١١٦٠ ١٢٨٩ ١٣٥٣ ١٥٤٧ ١٦٥٧ ١٩٣٤ ٢٠٦٢
وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٨٠٠٠ ٧٦١٩ ٦٦٦٧ ٦٢٢٣ ٥٣٣٣ ٥٠٠٠
وبالعلامات العربية هـ ح ي يب يه يو جَ هَ
وبالتصوير على البم ا د و ح يا يب يو اَ

ويبدأ اللحن بعبارات من النهاوند الكبير مصوراً على الكردان ، تليها عبارات من الحجاز مصوراً على النوا ، ويختم بعبارات من المقام ، ويتنوع فيه الى الراست والجهاركاه وغيرها مما يناسب الموضوع .

وجاء في « الخوانده » ان سلم مقام زاوبل هو :

راست دوكاه كردي حجاز نوا حسيني اوج ماهور كردان ؟

٢٦) - **مقام تبريز** (٤٣٠٤٣) مدينة بايران ، ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

راست دوكاه نم بوسلك جهاركاه نوا حسيني ماهور كردان

وبالنسب الموسيقية ١/٩ ١/٨ ١/٢٨ ١/٩ ١/٩ ١/٨ ٩/٢٨

وبأرباع الكوما ٣٤ ٣٨ ١١ ٣٤ ٣٤ ٣٨ ١١

وبالاهتزازات ١٠٣١ ١١٦٠ ١٣٢٦ ١٣٧٥ ١٥٤٧ ١٧٤٠ ١٩٨٩ ٢٠٦٢

وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٨٨٨٩ ٧٧٧٨ ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٥٩٢٦ ٥١٨٥ ٥٠٠٠

وبالعلامات العربية ه ح يا. يب يه اَ دَ. هَ

وبالتصوير على البم ا د ز. ح يا. يد يو. اَ

ويتنوع فيه حسب الاقتضاء ، وافلت من القيود لندرة استعماله .

المقامات التي تستقر على الدوكاه

(ح) = ره ٣ ، وهي ره الخامسة في المدرج العام ، = ١١٦٠ اهتزازة .

---

١) - مقام الحجاز (١٦٠٣١) يتكون سلمه من الدرجات الآتية .

دوكاه كردي حجاز نوا حسيني عجم كردان محير

وبالنسب الموسيقية ١/١٥ ١/٧ ١/١٦ ١/٩ ١/١٦ ١/١٠ ١/٩

وبارباع الكوما ١٩ ٤٥ ١٩ ٣٤ ١٩ ٣٠ ٣٤

وبالاهتزازات ١١٦٠ ١٢٤٣ ١٤٥٠ ١٥٤٧ ١٧٤٠ ١٨٥٦ ٢٠٦٢ ٢٣٢٠

وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٩٣٣٣ ٨٠٠٠ ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٦٢٥٠ ٥٦٢٥ ٥٠٠٠

وبالعلامات العربية ح *ي يج يه اَ بَ. هَ حَ

وبالتصوير على البم ا *ج و ح يا *يج يه اَ

اي ان درجة كردي الحجاز تعلو عما هي عليه في سلم الارباع ، وكذلك درجة العجم ، اما درجة الحجاز فتنقص قليلا وتقع عند ١/٥ وتر الدوكاه .

وهناك شكل آخر من نغم الحجاز ، يختلف عما ذكر بان جناحه الثاني مؤلف من النسب الآتية (١/١٠ ١/١٦ ١/١٩) فتستعمل فيه درجة الاوج ، ١/٥ النوا ، بدلا عن درجة العجم ، ١/٦ النوا ، ويقابله في الموسيقى العربية القديمة ، المقام المؤلف من ذي الاربع شكل ٦ ، مع ذي الخمس شكل ٤ محوّل ، وتتلخص القيود الاصطلاحية بما يلي :

يُصعد الى جواب النوا باستعمال درجات المقام ، ثم بتصويره على درجة المحير ، والهبوط كالصعود ، وتحت الدوكاه يتم العمل بتصوير الجناح الاول من مقام الراست على درجة اليكاه ، وقد يستبدل الجناح الثاني من الشكل الاول بالجناح الثاني من الشكل الآخر من باب التنويع . ويبدأ العمل بمقام الحجاز بين درجتي الراست والحسيني ، ويعتبر مطلعه بين الدوكاه وجوابه ، وصدره بين النوا وجوابه ، وختامه بين المحير واليكاه بالاستقرار على الدوكاه ، وينوع فيه الى الحجاز مصوراً على العشيران ، والى الراست مصوراً على النوا ، والى الحجازين والاصفهان والشهناز ، وسلطاني اليكاه وغيرها مما يناسب الموضوع .

واذا ابتدأ اللحن بعبارات من نغم الحجاز تستقر على درجة الحسيني والمحير ، ثم انتهى بعبارات من مقام البوسلك ، تستقر نهائيا على درجة الدوكاه بعد لمس الزيركوله ، دعي هذا التركيب النغمي (**حجاز بوسلك**) ويبدأ العمل به من درجة الدوكاه ، وينوع فيه الى مقامي الشهناز والحسيني وغيرهما .

واذا ابتدأ اللحن بعبارات من الحجاز وانتهى بعبارات من نغم الزمزمه ، دعي هذا التركيب النغمي « **حجاز زمزمه** » . واذا ابتدأ بعبارات من الحجاز وانتهى بأخرى من الاصفهان دعي هذا التركيب النغمي « **نياز** » . واذا ابتدأ بعبارات من الحجاز تستقر موقتا على درجة الحسيني ، وانتهى بأخرى من نغم العراق تستقر على الدوكاه ، دعي هذا التركيب « **ما وراء النهر** » . واذا ابتدأ بعبارات من الحجاز تستقر موقتا على درجة المحير ، وانتهى بعبارات من مقام كوجك تستقر على الدوكاه ، دعي هذا التركيب « **نهاوند رومي** » .

٢) - مقام حجاز غريب ، (٢٣٠٣٩) يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	دوكاه	كردي	نم حجاز	نوا	حسيني	اوج	شهناز	محير
وبالنسب الموسيقية		١/٣٦	١/٧	١/١٠	١/٩	١/١٠	١/٨	١/٢١
وبارباع الكوما		٨	٤٥	٣٠	٣٤	٣٠	٣٨	١٥
وبالاهتزازات	١١٦٠	١١٩٥	١٣٩٢	١٥٤٧	١٧٤٠	١٩٣٤	٢٢١٠	٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٧٢٣	٨٣٣٣	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٠٠٠	٥٢٥٠	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ح	*ط.	يب.	يه	اَ	جَ	زَ	حَ
وبالتصوير على البم	ا	*يب.	*و	ح	يا	يج	يو.	اَ

وينوع فيه الى مقامات الاصفهان والحجاز والشهناز وغيرها مما يناسب الموضوع والقيود كمقام الحجاز .

٣) - **مقام البياتي** ، (٤٥٠٢٨) يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	نوا	حسيني	عجم	كردان	محير
وبالنسب الموسيقية		١/١٣	١/١٤	١/٨	١/٩	١/٢٨	١/٨	١/٩
وبارباع الكوما		٢٣	٢٢	٣٨	٣٤	١١	٣٨	٣٤
وبالاهتزازات	١١٦٠	١٢٥٧	١٣٥٤	١٥٤٧	١٧٤٠	١٨٠٥	٢٠٦٢	٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٢٣١	٨٥٧٢	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٤٢٩	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ح	ط:	.يب	يه	اَ	.بَ	هَ	حَ
وبالتصوير على البم	ا	ب:	.ه	ح	يا	.يب	يه	اَ

اما القيود الاصطلاحية فتتلخص بما يلي : يُصعد حتى جواب النوا بتصوير المقام على درجة المحير ، وفي الهبوط تستعمل الدرجات المذكورة ، وقد تستبدل درجة ح السيكاه بالسنبلة ، اي بتصوير الجناح الثاني من المقام على درجة المحير ؛ وعند الهبوط تحت الدوكاه يصوَّر الجناح الاول على درجة العشيران . ويبدأ العمل بهذا المقام من درجة الجهاركاه او النوا ، ويعتبر مطلعه بين الدوكاه وجوابه ، وصدره بين النوا وجوابه ، وختامه بين المحير والعشيران بالاستقرار نهائياً على الدوكاه . ويستحسن البدء فيه بعبارات تستقر موقتاً على درجات النوا والحسيني والجهاركاه ، ثم ينوع الى مقامات الجهاركاه والحسيني والقاجغار والعشاق ، والى النوروز السلطاني مستقراً على الراست ، او مصوراً على الجهاركاه ،

والى النهفت والصبا وغير ذلك مما يناسب الموضوع . واذا ابتدأ اللحن بعبارات من البياتي تستقر موقتاً على درجة النوا ، ثم انتهى بعبارات من مقام البوسلك تستقر نهائياً على الدوكاه بعد لمس الزيركوله ، دعي هـذا التركيب النغمي « بياتي بوسلك » ، وقد ينوع فيه الى الحسيني والعشاق وغيرها .

واذا ابتدأ اللحن بعبارات من الجهاركاه ، تستقر موقتاً على درجتي الجهاركاه والحسيني ، وانتهى بعبارات من البياتي تستقر نهائياً على الدوكاه ، دعي هذا التركيب النغمي « **نجدي الحسيني** » .

٤) — **مقام بياتي غريب** (١٦٠١٩) ، ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	نوا	حسيني	عجم	كردان	محير
وبالنسب الموسيقية	١/١٢	١/١١	١/١٠	١/٩	١/١٦	١/١٠	١/٩	
وبارباع الكوما	٢٥	٢٨	٣٠	٣٤	١٩	٣٠	٣٤	
وبالارباع بدقة قليلة	٣	٣و	٣وو	٤	٢و	٣وو	٤	
وبالاهتزازات	١١٦٠	١٢٦٥	١٣٩٢	١٥٤٧	١٧٤٠	١٨٥٦	٢٠٦٣	٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩١٦٧	٨٣٣٣	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٢٥٠	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ح	ي.	يب.	يه	اَ	بَ.	هَ	حَ
وبالتصوير على اليم	ا	ج.	ه.	ح	يا	يب..	يه	اَ

اما القيود فكما تقدم في مقام البياتي .

٥) — **مقام الصبا** (١٦٥٦) ، ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	صبا	حسيني	عجم	كردان	محير
وبالنسب الموسيقية	١/١١	١/١٢	١/١٥	١/٧	١/١٦	١/١٠	١/٩	
وبارباع الكوما	٢٨	٢٥	١٩	٤٥	١٩	٣٠	٣٤	
وبالاهتزازات	١١٦٠	١٢٧٦	١٣٩٢	١٤٩١	١٧٤٠	١٨٥٦	٢٠٦٢	٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٠٩١	٨٣٣٣	٧٧٧٨	٦٦٦٧	٦٢٥٠	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ح	^ي	يب.	يد.	اَ	بَ.	هَ	حَ
وبالتصوير على اليم	ا	^ج	ه.	ز.	يا	يب.	يه	اَ

اما القيود الاصطلاحية فتتلخص بما يلي : يُصعد حتى جواب الحسيني باستعمال صياحات الدرجات المذكورة ، ثم يتخذ الحسيني اساسا يصور عليه

مقام الحجاز ، وعند الهبوط يصور الصبا على درجة المحير ، اما تحت القرار فيصور على درجة العشيران . ويبدأ العمل من درجة الجهاركاه او السيكاه ، ويعتبر مطلعه بين الدوكاه والمحير ، وصدره بين الحسيني وجوابه ، وختامه بين الكردان والراست بالاستقرار على الدوكاه ، ويتنوّع فيه الى الحجاز والشوق افزا والبياتي والصبا زمزمه والبوسلك وغيرها مما يناسب الموضوع .

واذا ابتدأ اللحن بعبارات من مقام الصبا تتدرج نحو الطبقة الحادة وتستقر موقتا على المحير ، وتلتها أخرى من مقام البوسلك مصوراً على النوا ، ثم انتهى بعبارات من مقام الصبا ، دعي هذا التركيب النغمي « **صفا** » . واذا ابتدأ بعبارات من الصبا وانتهى من البوسلك ، دعي هذا التركيب « **صبا بوسلك** » ؛ واذا ابتدأ بعبارات من الصبا وانتهى باخرى من الحسيني عشيران ، دُعي هذا التركيب « **جانفزا** » فارسية معناها منشط الروح . واذا ابتدأ اللحن من الصبا وانتهى من البنجكاه ، واستقر نهائيا على درجة الراست ، دُعي هذا التركيب « **ناز** » فارسية معناها الدلال .

واذا ابتدأ اللحن بعبارات من نغم الصبا مصوراً على درجة الحسيني ، تلتها عبارات من نغم الراست تستقر نهائيا على درجة الراست ، دعي هذا التركيب النغمي « **دلنشين** » ويتنوّع فيه الى البياتي وغيره مما يناسب الموضوع . واذا ابتدأ بعبارات من الصبا وانتهى باخرى من الكردي دعي « **صبا كردي** »

٦) - مقام زمزمه (٤٥٦٣)

فارسية معناها الصدى ، ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	دوكاه	كردي	جاركاه	صبا	حسيني	عجم	كردان	محير
وبالنسب الموسيقية	١/٢١	١/٨	١/١٥	١/٧	١/٢٨	١/٨	١/٩	
وبارباع الكوما	١٥	٣٨	١٩	٤٥	١١	٣٨	٣٤	
وبالاهتزازات	١١٦٠	١٢١٨	١٣٩٢	١٤٩٢	١٧٤٠	١٨٠٥	٢٠٦٢	٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٥٢٤	٨٣٣٣	٧٧٧٨	٦٦٦٧	٦٤٢٨	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ح	ط	يب.	يد.	اَ	.بَ	هَ	حَ
وبالتصوير على البم	ا	ب	هـ.	ز.	يا	.يب	يه	اَ

اما القيود فتتلخص بما يلي : عند الصعود يُصور مقام الحجاز على درجة الكردان ، ثم يصور عليها جناح البوسلك ، وعند الهبوط يصور نغم الحجاز على الكردان ، ثم تستعمل درجات المقام حتى الدوكاه ، وتحتها يصور جناح الحجاز على درجة العشيران ، ويبدأ العمل بين السيكاه والجهاركاه ، ويعتبر مطلعه بين الراست والمحير ، وصدره بين الدوكاه وجواب الجهاركاه ، وختامه بين المحير والعشيران بالاستقرار على الدوكاه وينوع فيه كمقام الصبا .

اما اذا ابتدأ اللحن بعبارات من الصبا تستقر موقتا على الجهاركاه ، ثم انتهى باخرى من الزمزمه ، تستقر نهائيا على الدوكاه بعد لمس الراست ، دعي هذا التركيب « **صبا زمزمة** » وقد ينوع فيه الى مقامات الحجازين والمحير ، والحسيني وغيرها مما يناسب اللحن .

٧) - **مقام القارجغار** (٠٣١١٤) ، ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	نوا	شوري	اوج	كردان	محير
وبالنسب الموسيقية	١/١٠	١/١٦	١/٩	١/١٥	١/٧	١/١٦	١/٩	
وبارباع الكوما	٣٠	١٩	٣٤	١٩	٤٥	١٩	٣٤	
وبالاهتزازات	١١٦٠	١٢٨٩	١٣٧٥	١٥٤٧	١٦٥٨	١٩٣٤	٢٠٦٢	٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٠٠٠	٨٤٣٨	٧٥٠٠	٧٠٠٠	٦٠٠٠	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالاشارات العربية	ح	ي	يب	يه	يو.	جَ	هَ	حَ
وبالتصوير على البم	ا	ج	ه	ح	ط.	يج	يه	اَ

وقد تكون نسبه (١/١٢ ١/١١ ١/١٠ ١/١٥ ١/٧ ١/١٦ ١/٩)
اما القيود القديمة فتتلخص بما يلي : يُصعد حتى جواب الحسيني باستعمال اجوبة الدرجات المذكورة ، ثم بتصوير جناح البوسلك على درجة الكردان ، والهبوط كالصعود ، وتحت الدوكاه يصور جناح البياتي على درجة العشيران . ويبدأ العمل بين درجتي الجهاركاه والكردان ، ويعتبر مطلعه بين الراست وجواب الجهاركاه ، وصدره بين الدوكاه وجواب النوا ، وختامه بين المحير والعشيران بالاستقرار على الدوكاه . وينوّع فيه الى النكريز مصوراً على الجهاركاه . والى الحسيني والحجاز والسوزدلارا وغيرها مما يناسب المقام . ويسمي بعضهم هذا

المقام « **بياتي عربان** » ، مستحسنين ان يبدأ اللحن منه بدرجة الكردان وبعبارات من مقام الحجاز مصوراً على النوا ، ثم يختتم بعبارات من البياتي تستقر نهائيا على الدوكاه . ويرى آخرون ان سير البياتي عربان يختلف عن القارجغار ، اذ يبدأ اللحن فيه بعبارات من الحزام تستقر على النوا ، وذلك كله ضروب من التنويع . واذا ابتدأ اللحن بعبارات من البياتي عربان تستقر موقتا على درجتي المحير والنوا ، ثم انتهى بعبارات من البوسلك تستقر على الدوكاه ، دعي هذا التركيب النغمي (**بياتي عربان بوسلك**) وقد ينوع فيه الى النكريز وغيره .

٨) – مقام الدوكاه (٠٤٤٢٨)

فارسية معناها (الثاني) ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	حجاز	نوا	حسيني	عجم	كردان	محير
وبالنسب الموسيقية		١/١٣	١/١٤	١/١٥	١/١٦	١/٩	١/٢٨	١/٨	١/٩
وبارباع الكوما		٢٣	٢٢	١٩	١٩	٣٤	١١	٣٨	٣٤
وبالاهتزازات	١١٦٠	١٢٥٧	١٣٥٣	١٤٥٠	١٥٤٧	١٧٤٠	١٨٠٥	٢٠٦٢	٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٠٣١	٨٥٧٢	٨٠٠٠	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٤٢٩	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ح	ط:	.يب	يج	يه	اَ	.بَ	هَ	حَ
وبالتصوير على البم	ا	ب:	.ه	و	ح	يا	.يب	يه	اَ

ولا تستعمل درجات الجهاركاه والحجاز والنوا معا بل بمناوبة كل اثنتين . ويبدأ اللحن بين درجتي الدوكاه والجهاركاه ، بعبارات من الصبا تستقر موقتا على الدرجتين المذكورتين بالمناوبة ، ثم تتلوها عبارات من الحجاز مصورا على درجة العشيران ، وينتهي بعبارات من المقام . وذهب بعضهم الى عكس الترتيب . وينوع في هذا النغم الى مقامات الاصفهان والشهناز والحجاز همايون وغيرها .

٩) – مقام المحير (٢٣٠١٩) يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	نوا	حسيني	اوج	كردان	شاهناز	محير
وبالنسب الموسيقية		١/١٢	١/١١	١/١٠	١/٩	١/١٠	١/١٦	١/١٥	١/٢١
وبارباع الكوما		٢٥	٢٨	٣٠	٣٤	٣٠	١٩	١٩	١٥
وبالاهتزازات	١١٦٠	١٢٦٥	١٣٩٢	١٥٤٧	١٧٤٠	١٩٣٤	٢٠٦٢	٢٢٠٩	٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩١٦٧	٨٣٣٣	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٠٠٠	٥٦٢٥	٥٢٥٠	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ح	.ي	يب.	يه	اَ	جَ	هَ	زَ	حَ
وبالتصوير على البم	ا	.ج	ه.	ح	يا	يج	يه	يو.	اَ

وبما ان الجناح الثاني مفرّع ، فلا ترد درجتا الكردان والشهناز معاً بل بالمناوبة .

اما القيود فتتلخص بما يلي : عند الصعود فوق المحير او الهبوط تحت الدوكاه تستعمل صياحات او قرارات الدرجات المذكورة ، ويبدأ العمل بين الكردان والمحير بالشخوص كثيرا نحو الطبقة الحادة ، فيستهل اللحن بعبارات تستقر موقتا على درجتي المحير والحسيني وينتهي بأخرى تستقر نهائيا على الدوكاه . وينوع اثناء ذلك الى الصبا والراست ، والقارجغار مصوراً على الحسيني وغيرهما مما يناسب المقام . ويعتبر مطلعه وصدره بين النوا وجواب الحسيني ، وختامه بين جواب الجهاركاه والراست بالاستقرار على الدوكاه .

واذا ابتدأ اللحن بعبارات من المحير ثم انتهى بعبارات من البوسلك بعد لمس الزيركوله ، دعي هذا التركيب (**محير بوسلك**) . اما اذا ابتدأ بعبارات من المحير تلتها عبارات من الراست تستقر موقتا على درجة النوا ، واختتم بعبارات من البياتي فيدعى هذا التركيب « **طاهر** » وينوع في اثنائه الى مقامي النوا والصبا ، وغيرهما ، واذا ابتدأ بعبارات من « **طاهر** » وانتهى بعبارات من البوسلك فيدعى « **طاهر بوسلك** » واذا ابتدأ اللحن بعبارات من « **طاهر** » وانتهى بأخرى من البياتي تستقر نهائيا على درجة الدوكاه ، دعي هذا التركيب النغمي « **بابا طاهر** » ويستحسن التنويع فيه الى مقامي النوا والمستعار قبل الاستقرار النهائي على الدوكاه بعبارات من البياتي .

١٠) — **مقام الحسيني** (١٤٠١٤) ، ويقابله في الموسيقى العربية القديمة ، ذو الاربع شكل ٥ مع ذي الخمس شكل ٤ ، ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	نوا	حسيني	اوج	كردان	محير
وبالنسب الموسيقية	١/١٠	١/١٦	١/٩	١/٩	١/١٠	١/١٦	١/٩	
وبارباع الكوما	٣٠	١٩	٣٤	٣٤	٣٠	١٩	٣٤	
وبالاهتزازات	١١٦٠	١٢٨٩	١٣٧٥	١٥٤٧	١٧٤٠	١٩٣٤	٢٠٦٢	٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٠٠٠	٨٤٣٨	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٠٠٠	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ح	ي	يج	يه	اَ	جَ	هَ	حَ
وبالتصوير على البم	ا	ج	ه	ح	يا	يج	يه	اَ

أما مقام الحسيني القديم فهو مايسمونه اليوم حسيني عشيران ، وتتلخص القيود بما يلي : يُصعد فوق درجة المحير بتصوير الجناح الاول من المقام عليها ، والهبوط

كالصعود ، وقد تستعمل في الهبوط درجة العجم بدلا عن الاوج ، ويبدأ العمل من درجة النوا او من الحسيني ، التي تتخذ مستقراً لأكثر العبارات ، ويعتبر مطلعه بين الدوكاه والمحير ، وصدره بين النوا وجواب الحسيني ، وختامه بين المحير والعشيران بالاستقرار على الدوكاه . ويكثر التنويع فيه الى مقامي الراست والمحير ، والنوا والحجاز وغيرها مما يناسب الموضوع . واذا ابتدأ اللحن بعبارات من مقام الصبا تستقر موقتا على درجة الجهاركاه ، وانتهى بعبارات من الحسيني تستقر نهائيا على الدوكاه ، دعي هذا التركيب « **صبا الحسيني** » . واذا ابتدأ اللحن بعبارات من الحسيني وانتهى بعبارات من البوسلك دعي «حسيني بوسلك» .

١١) – **مقام حسيني زمزمه** (١٤٦٣) وبعضهم يسميه سنبلة ، وسلمه :

دوكاه كردي جاركاه صبا حسيني اوج كردان محير

وبالنسب الموسيقية ١/٢١ ١/٨ ١/١٥ ١/٧ ١/١٠ ١/١٦ ١/٩

وبارباع الكوما ١٥ ٣٨ ١٩ ٤٥ ٣٠ ١٩ ٣٤

وبالاهتزازات ١١٦٠ ١٢١٨ ١٣٩٢ ١٤٩١ ١٧٤٠ ١٩٣٤ ٢٠٦٢ ٢٣٢٠

وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٩٥٢٤ ٨٣٣٣ ٧٧٧٨ ٦٦٦٧ ٦٠٠٠ ٥٦٢٥ ٥٠٠٠

وبالعلامات العربية ح ط يب. يد. اَ جَ هَ حَ

وبالتصوير على البم ا ب هـ. ز. يا يج يه اَ

ويبدأ اللحن بعبارات من نغم الحسيني تستقر موقتا على درجة الحسيني ، وينتهي بأخرى من الزمزمة ، أما القيود والتنويع فكمقام الحسيني .

١٢) - **مقام العرضبار** (٤٥٠٢٤) ويسميه بعضهم (الالسبار) وسلمه :

دوكاه سيكاه جهاركاه ـ كوما نوا حسيني عجم ـ كوما كردان محير

وبالنسب الموسيقية ١/١٠ ١/٢١ ١/٨ ١/٩ ١/٢٨ ١/٨ ١/٩

وبارباع الكوما ٣٠ ١٥ ٣٨ ٣٤ ١١ ٣٨ ٣٤

وبالاهتزازات ١١٦٠ ١٢٨٩ ١٣٥٣ ١٥٤٧ ١٧٤٠ ١٨٠٥ ٢٠٦٢ ٢٣٢٠

بالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٩٠٠٠ ٨٥٧٢ ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٦٤٢٩ ٥٦٢٥ ٥٠٠٠

بالاشارات العربية ح ي .يب يه اَ بَ هَ حَ

وبالتصوير على البم ا ج هـ. ح يا .يب يه اَ

ويبدأ به بين درجتي العجم والكردان ، ويعتبر مطلعه بين الراست والمحير، وصدره بين الدوكاه وجواب النوا ، وختامه بين السنبلة والراست بالاستقرار على الدوكاه . اما اذا ابتدأ اللحن بعبارات من العرضبار تستقر على الجهاركاه ، وانتهى بعبارات من الحزام تستقر نهائيا على درجة السيكاه ، فيدعى هذا التركيب النغمي (**وجه عرضبار**) ويتنوّع فيه الى مقامات السيكاه والمايه والنواثر المصور على الجهاركاه وغيرها . ويطلق ايضاً (وجه عرضبار) على مقام مستقل (١٦٦١٦٠) يستقر على درجة السيكاه .

واذا ابتدأ اللحن بعبارات من العرضبار تستقر موقتا على درجتي الجهاركاه والنوا ، ثم انتهى بعبارات من البوسلك تستقر نهائيا على درجة الدوكاه بعد لمس الزيركوله ، دعي هذا التركيب « **عرضبار بوسلك** » واذا ابتدأ بعبارات من العرضبار وانتهى بأخرى من الزمزمه ، دعي التركيب « **عرضبار زمزمه** » .

١٣) - **مقام العشاق** (١٦٠١٤) يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	نوا	حسيني	عجم	كردان	محير
وبالنسب الموسيقية		١/١٠	١/١٦	١/٩	١/٩	١/١٦	١/١٠	١/٩
وبارباع الكوما		٣٠	١٩	٣٤	٣٤	١٩	٣٠	٣٤
وبالاهتزازات	١١٦٠	١٢٨٩	١٣٧٥	١٥٤٧	١٧٤٠	١٨٥٦	٢٠٦٢	٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٠٠٠	٨٤٣٨	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٢٥٠	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالعلامات الدوبية	ح	ي	يب	يه	اَ	بَ	هَ	حَ
وبالتصوير على البم	ا	ج	ه	ح	يا	يب	يه	اَ

اما القيود فتتلخص بما يلي : يُصعد حتى جواب الجهاركاه باستعمال صياحات الدرجات المذكورة ، وقد يصوّر مقام الراست على درجة النوا ، والهبوط كالصعود وقد تستعمل فيه درجة العجم ، وتحت القرار تستعمل درجات مقام الراست . ويبدأ العمل بين درجتي الراست والدوكاه ، ويعتبر مطلعه بين الراست وجوابه ، وصدره بين النوا وجوابه ، وختامه بين المحير واليكاه بالاستقرار على الدوكاه . ويستحسن بدء اللحن بعبارات من المقام تستقر على درجتي الراست والدوكاه ، وقلما يُلجأ الى الطبقة الحادة ، ويتنوّع فيه الى مقامات

الراست والجهاركاه والحسيني والصبا والسوزناك والحجاز المصور على البكاه وغيرها مما يناسب الموضوع . ولا علاقة بين العشاق الحالي وبين ما كان عليه هذا المقام عند العرب ، الذين كانوا يؤلفونه مما يقارب (١/٩ ١/٨ ١/٢٨ ١/٩ ١/٨ ١/٢٨ ١/٩) ؛ وبالعلامات العربية مصوراً على البم :
(ا د ز ح يا يد يه اَ) .

واذا ابتدأ اللحن بعبارات من العشاق ، تلتها عبارات من مقام العشيران تستقر موقتا على درجة العشيران ، مع الاستقرار نهائيا على البكاه ، دعي هذا التركيب النغمي (**لاله رخ**) فارسية معناها معطر الخد ، اما اذا ابتدأ اللحن بعبارات من مقام العشاق في الطبقة الحادة ، وانتهى بالاستقرار على درجة الحسيني ، فيدعى هذا التركيب (**شيراز**) اسم مدينة في ايران .

١٤) - **مقام النوى** ، (٠١٣١٣) يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	دوكاه	سيكاه	حجاز	نوا	حسيني	اوج	كردان	محير
وبالنسب الموسيقية	١/١٠	١/٩	١/١٦	١/١٠	١/٩	١/١٦	١/٩	
وبارباع الكوما	٣٠	٣٤	١٦	٣٠	٣٤	١٩	٣٤	
وبالاهتزازات	١١٦٠	١٢٨٩	١٤٥٠	١٥٤٧	١٧١٩	١٩٣٤	٢٠٦٢	٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٠٠٠	٨٠٠٠	٧٥٠٠	٦٧٥٠	٦٠٠٠	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ح	ي	يج	يه	يز	جَ	هَ	حَ
وبالتصوير على البم	ا	ج	و	ح	ي	يج	يه	اَ

ولا علاقة بين هذا المقام وبين ما كان عليه في الموسيقى العربية القديمة . اما القيود فتتلخص بما يلي : يُصعد حتى جواب النوا بتصوير جناح البياتي على درجة المحير ، والهبوط كالصعود ، وتحت الدوكاه تستعمل قرارات الدرجات المذكورة ، وقد يصوّر مقام الحجاز على قرار الدوكاه ، ويبدأ العمل من درجة الجهاركاه او النوا ، ويعتبر مطلعه بين الدوكاه والمحير وصدره بين الحسيني وجوابه ، وختامه بين المحير وقرار الحجاز ، بالاستقرار نهائيا على الدوكاه . ويستحسن بدء اللحن بعبارات من الراست مصوراً على درجة النوا ، وينتهي بعبارات من المحير تستقر على الدوكاه ، وينوع في اثناء ذلك الى الجهاركاه والبياتي والبكاه والكردي وغير ذلك مما يناسب الموضوع .

واذا ابتدأ اللحن بعبارات من نغم النوا تستقر موقتا على درجتي المحير والنوا ، وانتهى بعبارات من نغم البوسلك ، دعي هذا التركيب « **نوا بوسلك** » اما اذا ابتدأ اللحن بعبارات من نغم النوا تستقر موقتا على درجتي النوا والحسيني ، ثم انتهى بعبارات من مقام الكردي تستقر نهائيا على درجة الدوكاه فيدعى هذا التركيب « **نوا كردي** » . ويكثر التنويع فيه الى مقام الكردين مصوراً على الدوكاه والى الكردي وغيره .

١٥) ــ مقام بوسلك ، (٤٥٠٤٤)

تركية معناها اللثمة ، ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	دوكاه	نم بوسلك	جهاركاه	نوا	حسيني	عجم	كردان	شاهناز	محير
وبالنسب الموسيقية	١/٩	١،٢٨	١/٨	١/٩	١/٢٨	١/٨	١/١٥	١/٢١	
وبارباع الكوما	٣٤	١١	٣٨	٣٤	١١	٣٨	١٩	١٥	
وبالاهتزازات	١١٦٠	١٣٠٥	١٣٥٣	١٥٤٧	١٧٤٠	١٨٠٥	٢٠٦٢	٢٢٠٩	٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٨٨٨٩	٨٥٧٢	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٤٢٩	٥٦٢٥	٥٢٥٠	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ح	يا	.يب	يه	اً	.بً	هً	زً	حً
وبالتصوير على البم	ا	د	.ه	ح	يا	.يب	يه	*يز	اً

وبما ان جناحه الثاني مفرع الطرف ، فلا تستعمل درجتا الكردان والشاهناز معا بل بالمناوبة ، ويختلف هذا المقام عن مقام ابي سليك في الموسيقى القديمة ، وقال البعض ان البوسلك هو النهاوند مصوراً على الدوكاه وقال آخرون بل هو النهاوند الكبير ، اما القيود فتتلخص بما يلي : يُصعد حتى جواب النوا باستعمال اجوبة الدرجات المذكورة ، ويهمل الكردان عند الصعود ، ثم يصور المقام على درجة المحير ، والهبوط كالصعود ، ولكن باستعمال درجة الكردان واهمال الشاهناز ، وتحت القرار يصور جناح الحجاز على درجة العشيران . والبدء من درجة النم بوسلك او الجهاركاه ، ويعتبر مطلع المقام بين الدوكاه والكردان ، وصدره بين النوا وجوابه ، وختامه بين الحسيني والعشيران بالاستقرار على الدوكاه ، ويتنوع فيه بتصوير جناح الحجاز على درجة النوا ، والجناح الاول من المقام على درجة الكردان ، وغير ذلك مما يناسب الموضوع .

١٦) -- مقام الكردي (٤٥٠٤٥) يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

دوكاه كردي جهاركاه نوا حسيني عجم كردان محير

وبالنسب الموسيقية ١/٩ ١/٢٨ ١/٨ ١/٩ ١/٩ ١/٢٨ ١/٨ ١/٩

وبأرباع الكوما ٣٤ ١١ ٣٨ ٣٤ ٣٤ ١١ ٣٨ ٣٤

وبالاهتزازات ١١٦٠ ١٢٠٣ ١٣٧٥ ١٥٤٧ ١٧٤٠ ١٨٠٥ ٢٦٠٢ ٢٣٢٠

وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٩٦٤٣ ٨٤٣٨ ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٦٤٣٨ ٥٦٢٥ ٥٠٠٠

وبالعلامات العربية ح .ط بب به اَ .بَ هَ حَ

وبالتصوير على البم ا .ب ه ح يا .يب يه اَ

اي ان كلا من درجتي الكردي والعجم تنقص كوما عن مركزها في الارباع ، ويقارب هذا النغمَ في الموسيقى العربية القديمة المقامُ المؤلف من ذي الاربع شكل ٣ وذي الخمس شكل ٢ ، اما القيود فتتلخص بما يلي : يُصعد حتى جواب النوا باستعمال درجات المقام ، ثم بتصوير جناحه الاول على درجة المحير ، والهبوط كالصعود ، وتحت الدوكاه يصور الجناح الاول على درجة العشيران بالاستقرار نهائيا على الدوكاه ، ويبدأ العمل بين الدوكاه و النوا ، ويعتبر مطلعه بين الدوكاه وجوابه ، وصدره بين الجهاركاه وجوابه ، وختامه بين الراست والكردان ، ويتنوّع فيه الى مقامات البياتي والنوا والحجاز والبوسلك وغيرها بما يناسب الموضوع . واذا ابتدأ اللحن بعبارات من مقام الفرحناك وانتهى بعبارات من الكردي مصوراً على درجة اليكاه ، دعي هذا التركيب « فرح نما » .

١٧) – مقام شاهناز (٣٨٠٣٨) فارسية معناها ملك الدلال وسلمه :

دوكاه كردي حجاز نوا حسيني عجم شاهناز محير

وهكذا لا يختلف عن مقام الحجازكار مصوراً على درجة الدوكاه . ويعبر عن هذا التصوير بالعلامات العربية (ح ط. يج يه اَ بَ. وَ حَ)

والاصح ان يطلق اسم الشاهناز على المقام المؤلف من الدرجات الآتية تمييزها له عما تقدم :

	دوكاه	سيكاه	تك‌حجاز	نوا	حسيني	اوج	تك‌شهناز	محير
وبالنسب الموسيقية	١/١٠	١/٧	١/٣٦	١/٩	١/١٠	١/٧	١/٣٦	
وبارباع الكوما	٣٠	٤٥	٨	٣٤	٣٠	٤٥	٨	
وبالاهتزازات	١١٦٠	١٢٨٩	١٥٠٤	١٥٤٧	١٧٤٠	١٩٣٤	٢٢٥٦	٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٠٠٠	٧٧١٤	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٠٠٠	٥١٤٣	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ح	ي	.يد*	يه	اَ	جَ	.زَ*	حَ
وبالتصوير على البم	ا	ج	.ز*	ح	يا	يج	.يز	اَ

اما القيود فخلاصتها كما يلي : يُصعد فيه فوق درجة المحير بتصوير جناح البوسلكُ عليها ، ويهبط باستعمال درجات المقام ، وتحت القرار يصور جناحه الاول او جناح الكردي على درجة العشيران . ويبدأ العمل من درجة الشاهناز او المحير ، ويعتبر مطلعه بين النوا وجواب الجهاركاه ، وصدره بين الحسيني وجوابه ، وختامه بين درجتي الحسيني والراست بالاستقرار على الدوكاه . ويتنوّع فيه الى الشاهناز مصوراً على درجة الجهاركاه (١/٦ الوتر) والى الكردي ، والهمايون مصوراً على النوا وغيرها مما يناسب المقام . ويستحسن بدء اللحن فيه بعبارات من الهمايون ثم ينتهي بأخرى من مقام الحجاز . اما اذا ابتدأ اللحن بعبارات من الشهناز مصوراً على النوا ، وانتهى بعبارات من البوسلك تستقر نهائياً على الدوكاه بعد لمس الزيركوله ، فيدعى هذا التركيب النغمي (**شاهناز بوسلك**) . اما اذا انتهى اللحن بعبـــارات من نغم الكردي ، فيدعى التركيب آنئذ (**شاهناز كردي**) .

١٨) — **مقام الحصار** (٣٣٦١) يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	دوكاه	نم‌بوسلك	جهاركاه	حصار	حسيني	عجم	شاهناز	كردان
وبالنسب الموسيقية	١/٨	١/٢١	١/٧	١/١٥	١/١٦	١/٧	١/١٥	
وبأرباع الكوما	٣٨	١٥	٤٥	١٩	١٩	٤٥	١٩	
وبالاهتزازات	١١٦٠	١٣٢٦	١٣٩٢	١٦٢٤	١٧٤٠	١٨٥٦	٢١٦٥	٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٨٧٥٠	٨٣٣٣	٧١٤٣	٦٦٦٧	٦٢٥٠	٢٣٥٧	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ح	يا.	يب.	يو	اَ	بَ.	هَ.	حَ
وبالتصوير على البم	ا	د.	هـ.	ط	يا	يب.	يو	اَ

. اما القيود فتتلخص بما يلي : يصعد فوق المحير او يهبط تحت الدوكاه باستعمال صياحات وقرارات الدرجات المذكورة ، ويبدأ العمل من درجة الحصار او الحسيني ، ويعتبر مطلع المقام بين الدوكاه والمحير ، وصدره بين الحسيني وجوابه ، وختامه بين المحير والعشيران بالاستقرار على الدوكاه ، ويستحسن ان يبدأ اللحن منه بعبارات من الحجازكار مصوراً على درجة الحسيني ، ثم ينتهي بعبارات من مقام الحسيني تستقر نهائياً على الدوكاه ؛ وينوع في اثناء ذلك الى الاصفهان والحجاز همايون والشهناز والسوزدل وغير ذلك مما يناسب الموضوع .

اما اذا ابتدأ اللحن بعبارات من الحصار ثم انتهى بالاستقرار نهائياً على درجة الراست فان هذا التركيب يدعى « **بسته حصار** » . واذا انتهى بعبارات من مقام الكردي يدعى (**حصار كردي**) . اما اذا انتهى اللحن بعبارات من مقام البوسلك بدلا عن الكردي فان المقام يدعى حينئذ « **حصار بوسلك**) .

١٩) — **مقام الاصفهان** (١٤٠١٣) مدينة في ايران ، يتكون سلمه كما يلي :

	دوكاه	سيكاه	حجاز	نوا	حسيني	عجم	اوج	كردان	محير
وبالنسب الموسيقية		١/١٠	١/٩	١/١٦	١/٩	١/٢٨	١/١٥	١/١٦	١/٩
وبارباع الكوما		٣٠	٣٤	١٩	٣٤	١١	١٩	١٩	٣٤
وبالاهتزازات	١١٦٠	١٢٨٩	١٤٥٠	١٥٤٧	١٤٧٠	١٨٠٥	١٩٣٤	٢٠٦٢	٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٠٠٠	٨٠٠٠	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٤٢٩	٦٠٠٠	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ح	ي	يج	يه	ا-	.ب	ج	ه	ح
وبالتصوير على اليم	ا	ج	و	ح	يا	.ب	يج	يه	ا-

ويقابله في الموسيقى القديمة المقام المؤلف من ذي الخمس شكل ٦ مع ذي الاربع شكل ٥ مفرّع ، ولا تستعمل درجات الحسيني والعجم والاوج معاً بل بمناوبة كل اثنتين . وذهب دعاة سلم الارباع الى ان الاصفهان مؤلف من جناحي راست يتلوهما الفاصل الطنيني ، وهكذا لا يختلف عن مقام راستين مصوراً على الدوكاه ، وقد تقدم ان اختلاف الاسماء لا يؤثر على حقائق المقامات ، التي هي سلاسل متنوعة من النسب الموسيقية . وتتلخص القيود بما يلي : يصعد حتى جواب النوا باستعمال اجوبة الدرجات المذكورة ، والهبوط كالصعود ، وتحت الدوكاه يتم العمل بتصوير جناح الاصفهان على درجة العشيران . ويستفاد من كتاب المؤتمر ان الهبوط يجري بتصوير نغم البياتي على درجة المحير او

الدوكاه ، وبتصوير نغم الراست او البوسلك على درجة النوا ، وكل هـذا ضروب من التنويع . ويبدأ العمل بين درجتي الدوكاه والنوا ، ويعتبر مطلعه بين الدوكاه والمحير ، وصدره بين الجهاركاه وجوابه ، وختامه بين النوا واليكاه باستعمال درجة الجهاركاه والاستقرار نهائيا على درجة الدوكاه . ويستحسن بدء اللحن من مقام الاصفهان بعبارات من نغم الحسيني مع استعمال درجتي الحسيني والعجم ، تتلوها اخرى من الراست مع استعمال الحسيني والأوج ، وفي الحالين ترد درجة الجهاركاه ، بدلا عن الحجاز ، ثم تأتي عبارات حسب نظام المقام فتستعمل درجات النوا والعجم والاوج . وينوّع فيه الى الحجاز والمستعار والنوا والصبا وغيرها مما يناسب المقام . واذا ابتدأ اللحن بعبارات من الاصفهان وانتهى بعبارات من الزمزمه دعي هذا التركيب ، (**اصفهان زمزمه**) اما اذا انتهى بعبارات من البوسلك فيدعى (**اصفهان بوسلك**) .

٢٠) - **مقام اصفهانك** (١٦٠١٣) ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	دوكاه	سيكاه	حجاز	نوا	حسيني	عجم	كردان	محير
وبالنسب الموسيقية	١/١٠	١/٩	١/١٦	١/٩	١/١٦	١/١٠	١/٩	
وبارباع الكوما	٣٠	٣٤	١٩	٣٤	١٩	٣٠	٣٤	
وبالاهتزازات	١١٦٠	١٢٨٩	١٤٥٠	١٥٤٧	١٧٤٠	١٨٥٦	٢٠٦٢	٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٠٠٠	٨٠٠٠	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٢٥٠	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ح	ي	يج	يه	اَ	بَ	هَ	حَ
وبالتصوير على البم	ا	ج	و	ح	يا	يب	يه	اَ

اما القيود فتتلخص بما يلي : يُصعد حتى جواب النوا بتصوير جناح الكردي على درجة المحير ، والهبوط كالصعود ، اما تحت القرار فيتم العمل بدرجات الجناح الاول مصوراً على العشيران . ويبدأ العمل بين درجة الحجاز او النوا ويعتبر مطلعه بين الراست والمحير ، وصدره بين الجهاركاه وجواب النوا ، وختامه بين المحير واليكاه ، بالاستقرار على الدوكاه ، ويستحسن ان يبدأ اللحن بعبارات من النهاوند مصوراً على درجة النوا ، تتلوها عبارة من الصبا وأخرى من الاصفهان ، ثم ينتهي بعبارة من نغم الحسيني الذي يستقر نهائيا على درجة الدوكاه ، وينوع بهذا المقام الى النكريز والعجم والجهاركاه وغيرها .

٢١) – مقام ذوق طرب (٠١٥١٥) ويتكون سلمه من :

دوكاه كردي جهاركاه حجاز نوا حصار عجم اوج كردان محير
وبالنسب الموسيقية ١/١٦ ١/٩ ١/٢٥ ١/١٦ ١/١٦ ١/٩ ١/٢٥ ١/١٦ ١/٩
وبارباع الكوما ١٩ ٣٤ ١١ ١٩ ١٩ ٣٤ ١١ ١٩ ٣٤
وبالاهتزازات ١١٦٠ ١٢٣٧ ١٣٩٢ ١٤٥٠ ١٥٤٧ ١٦٥٠ ١٨٥٦ ١٩٣٤ ٢٠٦٢ ٢٣٢٠
وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٩٣٧٥ ٨٣٣٣ ٨٠٠٠ ٧٥٠٠ ٧٠٣١ ٦٢٥٠ ٦٠٠٠ ٥٦٢٥ ٥٠٠٠
وبالعلامات العربية ح ط. ب. يج به يو. بَ. جَ هَ خَ
وبالتصوير على اليد ا ب. ه. و ح ط. يب. يج يه ١٠

ولا ترد درجتا الجهاركاه والحجاز معا بل بالمناوبة ، وكذلك القول ايضاً في العجم والاوج ، لان المقام يتألف من جناحين مفرعي الطرف .

اما القيود فتتلخص بما يلي : يُعمل عند الصعود فوق المحير او الهبوط تحت الدوكاه بصياحات او قرارات الدرجات المذكورة ، ويُبدأ باللحن من درجة الكردان او المحير ، ويعتبر مطلعه بين الجهاركاه وجواب النوا ، وصدره بين النوا وجواب العجم ، وختامه بين السنبلة وقرار الحجاز بالاستقرار على الدوكاه . ويستحسن استهلال اللحن بعبارات من القارجغار تستقر موقتا على درجتي المحير او النوا تتلوها أخرى من النكريز ، ثم ينتهي بعبارات من الكردين مصوراً على درجة الدوكاه ، ورأى آخرون ان يبدأ بعبارات من النوائر وينتهي من الكردي ، وذهب غيرهم الى البدء بعبارات من الحجازين مصوراً على الدوكاه ، تتلوها أخرى من النكريز او النهاوند الكبير ، ثم يختتم بعبارات من الكردين مصوراً على الدوكاه ، وقد ينوّع ايضاً فيه الى الحجاز مصوراً على اليكاه والى الحصار وغيره مما يناسب الموضوع .

٢٢) – مقام الهمايون (٢٣٠١٣) يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

دوكاه سيكاه حجاز نوا حصار حسيني عجم شهناز محير
وبالنسب الموسيقية ١/١٠ ١/٩ ١/١٦ ١/٢١ ١/١٥ ١/١٦ ١/٧ ١/١٥
وبارباع الكوما ٣٠ ٣٤ ١٩ ١٥ ١٩ ١٩ ٤٥ ١٩
وبالاهتزازات ١١٦٠ ١٢٨٩ ١٥٤٠ ١٥٤٧ ١٦٢٤ ١٧٤٠ ١٨٥٦ ٢١٦٥ ٢٣٢٠
وبالنسب ١٠٠٠٠ ٩٠٠٠ ٨٠٠٠ ٧٥٠٠ ٧١٤٣ ٦٦٦٧ ٦٢٥٠ ٥٣٥٧ ٥٠٠٠
وبالعلامات العربية ح ي يج يه يو اَ *جَ وَ حَ
وبالتصوير على اليد ا ج و ح ط يا *يج يو اَ

ولا تستعمل فيه درجتا النوا والحصار معاً بل بالمناوبة ، اما القيود فتتلخص بما يلي : يُصعد فوق المحير او يهبط تحت الدوكاه باستعمال صياحات وقرارات الدرجات المذكورة ، ويبدأ العمل على الاشهر من درجة الزيركوله او من النوا ، ويعتبر مطلعه بين درجتي الراست والكردان ، وصدره بين الدوكاه وجواب النوا ، وختامه بين الكردان والبكاه بالاستقرار على الدوكاه ، ويتنوّع فيه كثيرا الى مقام الحجاز ، وقد يتنوّع ايضا الى الحجازين والاصفهان والنهاوند المصور علي النوا وغير ذلك . واستحسن بعضهم البدء بعبارات من الاصفهان والانتهاء ، بعبارات من مقام الحجاز . واذا ابتدأ اللحن بعبارات من الحجاز وأخرى من الهمايون او بالعكس ، دعي التركيب (**حجاز همايون**) .

٢٣) — **مقام الزيركوله** (٤١٠٤٣) ، يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	دوكاه		نم بوسلك		صبا		نوا		حسيني		نم ماهور		شهناز		محير
وبالنسب الموسيقية		١/٩		١/٨		١/٢٨		١/٩		١/٨		١/٩		١/٢٨	
وبارباع الكوما		٣٤		٣٨		١١		٣٤		٣٨		٣٤		١١	
وبالاهتزازات	١١٦٠		١٣٠٥		١٤٩١		١٥٤٧		١٧٤٠		١٩٨٩		٢٢٣٨		٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠		٨٨٨٩		٧٧٧٨		٧٥٠٠		٦٦٦٧		٥٨٣٤		٥١٨٦		٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ح		يا		يد.		يه		اَ		دَ.		زَ.		حَ
وبالتصوير على البم	ا		د		ز.		ح		يا		يد.		يو:		ا

ويبدأ العمل من درجة الزيركوله او الدوكاه ، ويعتبر مطلعه بين العشيران والمحير ، وصدره بين الزيركوله وجواب النم بوسلك ، وختامه بين الشاهناز وقرار الحصار بالاستقرار على الدوكاه ، ويتنوع فيه الى مقام الكردين مصوراً على قرار الحصار ، والى الاوج بوسلك والعزال وغير ذلك مما يناسب الموضوع .

٢٤) — **مقام كوجك** (٤٥٠١٩) تركيبه معناها الصغير ، وسلمه :

	دوكاه		سيكاه		جاركاه		صبا		نوا		حسيني		عجم		كردان		محير
وبالنسب الموسيقية		١/١٢		١/١١		١/١٥		١/٢٨		١/٩		١/٢٨		١/٨		١/٩	
وبارباع الكوما		٢٥		٢٨		١٩		١١		٣٤		١١		٣٨		٣٤	
وبالاهتزازات	١١٦٠		١٢٦٥		١٣٩٢		١٤٩١		١٥٤٧		١٧٤٠		١٨٠٥		٢٠٦٢		٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠		٩١٦٧		٨٣٣٣		٧٧٧٨		٧٥٠٠		٦٦٦٧		٦٤٢٨		٥٦٢٥		٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ح		.ي		.ب		يد.		يه		اَ		.بـَ		هـَ		حَ
وبالتصوير على البم	ا		.ج		هـ.		ز.		ح		يا		.ب		يه		اَ

ولا تستعمل درجتا الصبا والنوا معاً بل بالمناوبة ، ويبدأ العمل من درجة الدوكاه ، بعبارات من البياتي تتلوها أخرى الصبا ، وبها ينتهي اللحن . وقيل يستحسن البدء بعبارات من الحسيني او الكردان في الطبقة الحادة ، والانتهاء بالصبا . واذا ابتدأ اللحن بعبارات من المقام وانتهى بأخرى من الزمزمه فيدعى هذا التركيب النغمي (**كوجك زمزمه**) .

٢٥) - **مقام النشابورك** ، تصغير نشابور ، (٠٢١٢١) وسلمه :

	دوكاه	نم بوسلك	صبا	نوا	حسيني	نم ماهور	كردان	محير
وبالنسب الموسيقية	١/٨	١/١٠	١/٢١	١/٨	١/١٠	١/٢١	١/٩	
وبارباع الكوما	٣٨	٣٠	١٥	٣٨	٣٠	١٥	٣٤	
وبالاهتزازات	١١٦٠	١٣٢٦	١٤٧٣	١٥٤٧	١٧٦٨	١٩٦٥	٢٠٦٣	٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٨٧٥٠	٧٨٧٥	٧٥٠٠	٦٥٦٣	٥٩٠٧	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ح	يا.	يد	يه	اَ.	دَ	هَ	حَ
وبالتصوير على البم	ا	د.	ز	ح	يا.	يد	يه	اَ

اما القيود فتتلخص بما يلي : عند الصعود فوق المحير يصور جناح المقام على درجة الكردان ، وعند الهبوط تحت الدوكاه يصور على درجة العشيران . ويبدأ العمل من درجة النوا او الدوكاه ويعتبر مطلعه بين الدوكاه والمحير ، وصدره بين الدوكاه وجواب النوا ، وختامه بين الكردان واليكاه بالاستقرار على الدوكاه بعد لمس الزيركوله . ويتنوع فيه الى النشابور والبوسلك ، والى العجم مصورا على درجة الجهاركاه ، والى الشوق آور مصورا على الدوكاه ، وغير ذلك مما يناسب المقام .

٢٦) - **مقام كلعزار** ، (١٤٠١٢) فارسية معناها وردي العذار ، يتكون من :

	دوكاه	نم بوسلك	جاركاه	نوا	حسيني	عجم	اوج	كردان	محير
وبالنسب الموسيقية	١/٩	١١/٦	١/١٠	١/٩	١/٢٨	١/١٥	١/١٦	١/٩	
وبارباع الكوما	٣٤	١٩	٣٠	٣٤	١١	١٩	١٩	٣٤	
وبالاهتزازات	١١٦٠	١٣٠٥	١٣٩٢	١٥٤٧	١٧٤٠	١٨٠٥	١٩٣٤	٢٠٦٢	٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٨٨٨٩	٨٣٣٣	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٤٢٨	٦٠٠٠	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالاشارات العربية	ح	ي	يب.	يه	اَ	.ب	ج	ه	ح
وبالتصوير على البم	ا	د	ه.	ح	يا	.يب	يج	يه	ا

ولا تستعمل درجتا العجم والاوج معاً بل بالمناوبة ، ويستحسن ان يبدأ اللحن بعبارات تستقر موقتا على درجة الحسيني ، تتلوها اخرى من مقام العجم مصورا على الجهاركاه ، ثم من النكريز ، واخيرا يختتم بعبارات من مقام الحسيني تستقر على الدوكاه . اما القيود فتتلخص بما يلي : يصعد فوق المحير او يهبط تحت الدوكاه باستعمال صياحات وقرارات الدرجات المذكورة ، بحيث تستعمل درجة الاوج بحال الصعود ودرجة العجم بحال الهبوط . ويبدأ العمل من درجة المحير او جواب السيكاه ، ويعتبر مطلعه بين الدوكاه وجواب الجهاركاه ، وصدره بين النوا وجواب الحسيني ، وختامه بين المحير والبكاه ، بالاستقرار على الدوكاه . وينوّع فيه عدا عما تقدم الى مقامات القارجغار والنوا والحسيني وغير ذلك مما يناسب الموضوع .

٢٧) — **مقام روحنواز (٠٢٢٢٢)** ، ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	دوكاه	نم بوسلك	جهاركاه	نوا	حسيني	عجم	كردان	محير
وبالنسب الموسيقية	١/٨	١/٢١	١/١٠	١/٨	١/٢١	١/١٠	١/٩	
وبارباع الكوما	٣٨	١٥	٣٠	٣٨	١٥	٣٠	٣٤	
وبالاهتزازات	١١٦٠	١٣٢٦	١٣٩٢	١٥٤٧	١٧٦٨	١٨٥٦	٢٠٦٢	٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٨٧٥٠	٨٣٣٣	٧٥٠٠	٦٥٦٣	٦٢٥٠	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ح	يا.	يب.	يه	اَ	بَ.	هَ	حَ
وبالتصوير على اليم	ا	د.	ه.	ح	يا.	يب.	يه	اَ

ويبدأ العمل من درجة الحسيني او العجم ، ويعتبر مطلعه بين الدوكاه وجواب الجهاركاه ، وصدره بين الراست وجواب النوا ، وختامه بين المحير والبكاه بالاستقرار على الدوكاه ، وعند الهبوط تحت القرار يصوّر الجناح الاول من المقام على درجة البكاه ؛ ويستحسن بدء اللحن بعبارات من العجم عشيران تستقر موقتا على درجتي العجم او الجهاركاه ، ثم ينتهي بعبارات من مقام الكردي تستقر على الدوكاه بعد لمس الزيركوله ، وينوّع في اثناء ذلك الى الحجاز والشاهناز والكردي وغيرها مما يناسب المقام .

٢٨٠) - **مقام العجم المرصع** ، (١٦٠١٦) ويسميه بعضهم شوري ، وسلمه :

دوكاه كردي جهاركاه نوا حسيني عجم كردان محير

وبالنسب الموسيقية ١/١٦ ١/١٠ ١/٩ ١/٩ ١/١٦ ١/١٠ ١/٩

وبارباع الكوما ١٩ ٣٠ ٣٤ ٣٤ ١٩ ٣٠ ٣٤

وبالاهتزازات ١١٦٠ ١٢٣٧ ١٣٧٥ ١٥٤٧ ١٧٤٠ ١٨٥٦ ٢٠٦٢ ٢٣٢٠

وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٩٣٧٥ ٨٤٣٨ ٧٥٠٠ ٦٦٦٧ ٦٢٥٠ ٥٦٢٥ ٥٠٠٠

وبالعلامات العربية ح *ي يب يه اَ *جَ هَ حَ

وبالتصوير على البم ا *ج ه ح يا *يج يه اَ

اما دعاة سلم الارباع ، فيزعمون ان هذا المقام لا يختلف عن البياتي الا بكثرة الارتكاز على درجة العجم ، وانت ترى انه يختلف عنه ، فتكون درجة السيكاه مثل كردي الحجاز ، والعجم عند سدس وتر النوا ، اما القيود فتتلخص بما يلي :

يصعد فوق المحير او يهبط تحت الدوكاه ، بأجوبة وقرارات الدرجات المذكورة ، ويبدأ العمل من درجة العجم ، ويعتبر مطلعه بين درجة الكردي وجوابها ، وصدره بين الدوكاه وجواب العجم ، وختامه بين المحير والراست بالاستقرار على الدوكاه . ويستحسن بدء اللحن بعبارات تستقر على درجة العجم ، وينتهي باخرى تستقر على الدوكاه . وينوّع في اثناء ذلك الى البياتي عربان ، والنكريز المصور على درجة الجهاركاه ، والى الكردين مصوراً على الدوكاه ، والى الحجاز والاصفهان والنوا وغير ذلك مما يناسب الموضوع .

واذا ابتدأ اللحن بعبارات من نغم العجم تستقر موقتا على درجتي الجهاركاه والعجم ، وانتهى باخرى من البوسلك تستقر على الدوكاه بعد لمس الزيركوله دعي هذا التركيب النغمي (**عجم بوسلك**) وقد ينوع فيه الى العجم عشيران والصبا والهمايون . اما اذا ابتدأ اللحن بعبارات من العجم وانتهى من مقام الكردي فيدعى هذا التركيب (**عجم كردي**) وقد ينوع فيه الى العجم عشيران والنكريز والكردين والصبا وغيرها .

٢٩) - **مقام عربان** ، (٠١٧١٩) يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	دوكاه	سيكاه	جاركاه	نوا	حصار	حسيني	اوج	كردان	محير
وبالنسب الموسيقية	١/١٢	١/١١	١/١٠	١/٢٥	١/١٦	١/١١	١/١٢	١/٩	
وباورباع الكوما	٢٥	٢٨	٣٠	١١	١٩	٢٨	٢٥	٣٤	
وبالاهتزازات	١١٦٠	١٢٦٥	١٣٩٢	١٥٤٧	١٦١١	١٧١٩	١٨٩١	٢٠٦٣	٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩١٦٧	٨٣٣٣	٧٥٠٠	٧٢٠٠	٦٧٥٠	٦١٣٦	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ح	.ي	يب.	يه	.يو	يز	بَ:	هَ	ح
وبالتصوير على البم	ا	.ج	ه.	ح	.ط	ي	يب:	يه	اَ

ولا تستعمل درجتا الحصار والحسيني معاً بل بالمناوبة ، لان جناحه الاول مفرع الطرف ، اما القيود فتتلخص بما يلي : يصعد فوق المحير او يهبط تحت الدوكاه ، باستعمال صياحات وقرارات الدرجات المذكورة ، ويبدأ العمل من درجة النوا بعبارات من البياتي او العشاق مصورين عليها ، تتلوها عبارات من الكردي مصورة على الدرجة ذاتها ، ويختتم من العربان . وبدأ آخرون باللحن من البياتي ، تعقبه عبارات من العربان والقرجغار ، والختام من البياتي ، وقد ينوع فيه الى الاصفهان والمحير وغيرهما . وهناك مقام يدعى « **البياتي عربان** » تكلمنا عنه في مقام القارجغار .

واذا ابتدأ اللحن بعبارات من مقام العربان وانتهى باخرى من البوسلك دعي (**عربان بوسلك**) واذا انتهى من الكردي دعي (**عربان كردي**) .

٣٠) - **مقام العراق السلطاني** ، (٢٣٠٢٥) يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	دوكاه	كردي	جاركاه	نوا	حسيني	اوج	شاهناز	محير
وبالنسب الموسيقية	١/٢١	١/٨	١/١٠	١/٩	١/١٠	١/٨	١/٢١	
وباورباع الكوما	١٥	٣٨	٣٠	٣٤	٣٠	٣٨	١٥	
وبالاهتزازات	١١٦٠	١٢١٨	١٣٩٢	١٥٤٧	١٧٤٠	١٩٣٤	٢٢١٠	٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٥٢٤	٨٣٣٣	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٠٠٠	٥٢٥٠	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ح	ط	يب.	يه	اَ	جَ	زَ	حَ
وبالتصوير على البم	ا	ب	ه.	ح	يا	يج	يو.	اَ

ويبدأ اللحن فيه بعبارات من مقام السيكاه ، تتلوها اخرى من العراق ، ويختتم من العشاق ، وينوع في اثناء ذلك الى الاصفهان والبياتي والنوا وغيرها ،

ورأى آخرون ان هذا المقام لا يختلف عن مقام الحسيني الا بكثرة استعمال درجتي الاوج والعراق ، وهذا الرأي لا يخرج عن نطاق فوضى الاسماء التي التي اشرنا اليها في مواضع عدة .

٣١) - **مقام الكردانيه** (٠٢٦٢٤) بلدة في العراق ، وسلمه هكذا :

	دوكاه	سيكاه	جاركاه	نوا	حصار	عجم	اوج	كردان	محير
وبالنسب الموسيقية	١/١٠	١/٢١	١/٨	١/٢١	١/١٠	١/١٥	١/١٦	١/٩	
وبارباع الكوما	٣٠	١٥	٣٨	١٥	٣٠	١٩	١٩	٣٤	
وبالاهتزازات	١١٦٠	١٢٨٩	١٣٥٣	١٥٤٧	١٦٢٤	١٨٠٥	١٩٣٤	٢٠٦٢	٢٣٢٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٠٠٠	٨٥٧١	٧٥٠٠	٧١٤٣	٦٤٢٩	٦٠٠٠	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ح	ي	.يب	يه	يو	آ*	ج	هَ	حَ
وبالتصوير على الم	ا	ج	.ه	ح	ط	يا*	يج	يه	اَ

ولا تستعمل درجات الحصار والعجم والاوج معا ، بل بمناوبة كل اثنتين . اما القيود فتتلخص بما يلي : يُصعد فوق المحير او يهبط تحت الدوكاه باستعمال اجوبة وقرارات الدرجات المذكورة ، ويبدأ العمل بين درجتي الحسيني والمحير ، ويعتبر مطلعه بين الجاركاه وجوابه ، وصدره بين الدوكاه وجواب النوا ، وختامه بين جواب السيكاه والعراق بالاستقرار على الدوكاه . ويُستحسن ان يبدأ اللحن منه بعبارات من مقام الماهور او المحير ، تتلوها عبارات من النكريز مصوراً على الجاركاه ، وينتهي بعبارات من القارجغار تستقر على الدوكاه . ويتنوع فيه الى العجم والراست ، والبياتي المصور على الحسيني ، والنهاوند المصور على درجة الكردان .

اما اذا ابتدأ اللحن بعبارات من مقام الكردانية ، وانتهى بعبارات من البوسلك تستقر على الدوكاه بعد لمس الزيركوله ، فيدعى هذا التركيب النغمي (**كردانيه بوسلك**) وقد يتنوع فيه الى العجم مصوراً على الجاركاه ، والى الكردين مصوراً على النم بوسلك وغير ذلك مما يناسب المقام .

المقامات التي تستقر على درجة السيكاه (ي) = مي ٣ طبيعية ، وهي مي الخامسة في المدرج العام = ١٢٨٩ اهتزازة ، وتصدر بجنس ١/١٠ وتر الدوكاه .

اما السيكاه (ي) = ١/١٢ من الوتر = ١٢٦٥ اهتزازة ، وقس عليه .
« درجة (يا) = نم بوسلك = ١/٩ الوتر = ١٣٠٥ اهتزازة .

---

١) **مقام السيكاه** (١٥٧٢) فارسية معناها المقام الثالث ، وسلمه :

سيكاه جهاركاه نوا حسيني اوج كردان محير ج سيكاه
وبالنسب الموسيقية ١/١٦ ١/٩ ١/٩ ١/١٠ ١/١٦ ١/٩ ١/١٠
وبارباع الكوما ١٩ ٣٤ ٣٤ ٣٠ ١٩ ٣٤ ٣٠
وبالاهتزازات ١٢٨٩ ١٣٧٥ ١٥٤٧ ١٧٤٠ ١٩٣٤ ٢٠٦٢ ٢٣٢٠ ٢٥٧٨
وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٩٣٧٥ ٨٣٣٣ ٧٤٠٧ ٦٦٦٧ ٦٢٥٠ ٥٥٥٥ ٥٠٠٠
وبالعلامات العربية ي يب يه اَ جَ هَ حَ يَ
وبالتصوير على البم ا ب. ه. ح. يا. يب. يه. اَ.

ويقابل مقام مي الطبيعي على الرأي الاول . اما مقام السيكاه المعروف عند جماعة سلم الارباع فانه يستقر على درجة السيكاه = ١/١٢ من مطلق الدوكاه ، وابعاده بالارباع المتساوية (٣ ٤ ٤ ٣ ٣ ٤ ٣) .

وبالنسب الموسيقية ٧/٨٨ ١/٩ ١/٩ ١/١٢ ٧/٨٨ ١/٩ ١/١٢
وبالاهتزازات ١٢٦٥ ١٣٧٥ ١٥٤٧ ١٧٤٠ ١٨٩٨ ٢٠٦٢ ٢٣٢٠ ٢٥٣٠
وبالنسب الوترية ١٠٠٠٠ ٩٢٠٥ ٨١٨٢ ٧٢٧٣ ٦٦٦٧ ٦١٣٦ ٥٤٥٥ ٥٠٠٠

وبمقابلة السلسلتين حسبما مرّ من القواعد ، يتضح شرف السلسلة الاولى وصفاء اصواتها . اما القيود فتتلخص بما يلي : يصعد حتى جواب الحسيني باستعمال صياحات الدرجات الاساسية ، والهبوط كالصعود ، وتحت السيكاه تستعمل درجات مقام العراق ، ويبدأ العمل بين درجتي السيكاه والاوج ، ويعتبر مطلعه بين الراست والمحير ، وصدره بين السيكاه وجواب الحسيني ، وختامه بين الكردان والعراق بالاستقرار على السيكاه . ويتنوّع فيه الى مقامات الحزام والمستعار

والراست والحسيني والعراق وغيرها بما يناسب الموضوع . واذا ابتدأ اللحن بعبارات من مقام السيكاه ، تلتبا اخرى من الحسيني عشيران تستقر موقتا على درجة العشيران ، ثم استقر اللحن نهائيا على اليكاه ، دعي هذا التركيب « **رامش جان** » فارسية معناها هدأة الروح ، اما اذا استقر اللحن نهائيا على درجة العشيران ، فيدعى التركيب حينئذ « **مشكوبه** » او « **سيكاه عجم** » ، واذا استقر على درجة الراست فيدعى « **كول دست** » .

٢) – **مقام الحزام** (**١٥٧٣**) عشبة طويلة العيدان صغيرة الورق وزهرها اطيب الازهار نفحة ، وتدعى الخزامى ايضا ، والاتراك يسمونه هزام ، وسلمه :

	سيكاه	جهاركاه	نوا	شورى	اوج	كردان	محير	سنبله	جسيكا
وبالنسب الموسيقية	١/١٦	١/٩	١/١٥	١/٧	١/١٦	١/٩	١/٢٨	١/١٥	
وبارباع الكوما	١٩	٣٤	١٩	٤٥	١٩	٣٤	١١	١٩	
وبالاهتزازات	١٢٨٩	١٣٧٥	١٥٤٧	١٦٥٧	١٩٣٤	٢٠٦٢	٢٣٢٠	٢٤٠٦	٢٥٧٨
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٣٧٥	٨٣٣٣	٧٧٧٨	٦٦٦٧	٦٢٥٠	٥٥٥٥	٥٣٥٧	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ي	يب	يه	يوْ	ج	هٓ	حٓ	طْ	يٓ
وبالتصوير على البم	ا	ب	هـ	ز	يا	يب	يه	يو	ا

ولا تستعمل فيه درجتا السنبلة وجواب السيكاه معا الا قبل القرار ، اما دعاة الارباع فيعتبرون درجات هذا المقام :

	سيكاه	جهاركاه	نوا	حصار	نم‌ماهور	كردان	محير	جسيكاه
وبالنسب الموسيقية	٧/٨٨	١/٩	١/١٧	٥/٣٢	١/١٨	١/٩	١/١٢	
وبالاهتزازات	١٢٦٥	١٣٧٥	١٥٤٧	١٦٤٣	١٩٤٧	٢٠٦٢	٢٣٢٠	٢٥٣٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٢٠٥	٨٠٨٢	٧٧٠١	٦٤٩٨	٦١٣٦	٥٤٥٥	٥٠٠٠

وبالقاء نظرة على هاتين السلسلتين ، يتضح شرف الاولى وصفاء اصواتها ، اما القيود فتتلخص بما يلي : يصعد حتى جواب الحسيني بتصوير المقام على جواب السيكاه ، والهبوط كالصعود من جواب النوا الى الكردان ، ثم يصور جناح البوسلك على درجة النوا وجناح الحجاز على درجة العراق ، ويبدأ العمل بين درجتي السيكاه والنوا ، ويعتبر مطلعه بين الراست والمحير ، وصدره بين السيكاه وجواب الحسيني ، وختامه بين العراق والكردان بالاستقرار على السيكاه . ويحسن بدء اللحن فيه بعبارات من نغم الحجاز تستقر موقتا على

درجة النوا ، تتلوها عبارات من النكريز تستقر موقتاً على الجهاركاه ، وبعد ذلك ينتهي اللحن بعبارات من نغم السيكاه ؛ اما المقامات التي يحسن التنويع اليها فهي راحة الارواح والمستعار والعراق والاوج آرا وغيرها مما يناسب الموضوع . واذا ابتدأ اللحن بعبارات من نغم الحزام ، تلتها اخرى من نغم العشيران ، وانتهى بعبارات من نغم السيكاه بالاستقرار على درجة السيكاه ، فيدعى هذا التركيب « **خزام سلطاني** » واذا ابتدأ بعبارات من الحزام تلتها عبارات من القارجغار ، ثم استقر على درجة العراق بعد لمس الراست ، دعي هذا التركيب « **خزام جديد** » ويبدأ العمل به من السيكاه او الجهاركاه .

٣) **مقام المايه** (٠٢٥٢٥) ويتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	سيكاه	جهاركاه	نوا	حسيني	عجم	كردان	محير	ج سيكاه
وبالنسب الموسيقية		١/٢١	١/٨	١/١٠	١/٢١	١/٨	١/١٠	١/٩
وبارباع الكوما		١٥	٣٨	٣٠	١٥	٣٨	٣٠	٣٤
وبالاهتزازات	١٢٨٩	١٣٥٣	١٥٤٧	١٧١٩	١٨٠٥	٢٠٦٢	٢٢٩١	٢٥٧٨
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٥٢٤	٨٣٣٣	٧٥٠٠	٧١٤٣	٦٢٥٠	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ي	.يب	يه	يز	.بَ	هَ	.حَ	يَ
وبالتصوير على البم	ا	ب	هـ.	ح	ط	يب.	يه	اَ

اما القيود فتتلخص بما يلي : يصعد حتى جواب النوا بتصوير جناح المقام على درجة جواب السيكاه ، والهبوط كالصعود ، وتحت السيكاه تستعمل درجات مقام الراست . ويبدأ العمل بين درجتي الكردي والحسيني ، ويعتبر مطلعه بين الراست والكردان ، وصدره بين الدوكاه وجواب النوا ، وختامه بين المحير والراست بالاستقرار على درجة السيكاه ، وينوع فيه بكثرة الى مقامي البياتي والسيكاه ، والى الاصفهان المصور على النوا ، وقـــد ينوع فيه ايضاً الى مقامي الحزام والنشابور وغيرهما ، وهو من الانغام التي ندر استعمالها وكان تحديد درجاتها موضع خلاف . وقال بعضهم ان «المايه» لا يختلف عن مقام السيكاه ؛ ولا صحة لهذا الرأي ، لانه اذا لم يكن لكل مقام سلسلة موسيقية تميّزه عن غيره ، فلا لزوم لوجود اسم بلا مسمى .

٤) **مقام المستعار** (١٥٠١٢) ، يتكون سلمه من الدرجات الآتية :

	سيكاه	حجاز	نوا	حسيني	اوج	كردان	محير	سنبلة	ج سيكاه
وبالنسب الموسيقية	١/٩	١/١٦	١/١٠	١/٩	١/١٦	١/٩	١/٢٨	١/١٥	
وبارباع الكوما	٣٤	١٩	٣٠	٣٤	١٩	٣٤	١١	١٩	
وبالاهتزازات	١٢٨٩	١٤٥٠	١٥٤٧	١٧١٩	١٩٣٤	٢٠٦٢	٢٣٢٠	٢٤٠٦	٢٥٧٨
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٨٨٨٩	٨٣٣٣	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٢٥٠	٥٥٥٥	٥٣٥٧	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ي	يج	يه	يز	جَ	هـَ	حَ	طَ	يَ
وبالتصوير على البم	ا	د	هـ.	ح	يا	يب.	يه.	يو	ا

وبما انه يشتمل على بعد بالاربع مفرع الطرف ، لذلك لا تستعمل درجتا السنبلة والمحير معا بل بالمناوبة ، اما دعاة الارباع المتساوية فيجعلون ابعاده هكذا : (٥ ٢ ٤ ٢ ٤ ٤ ٣) بالاستقرار علي درجة السيكاه ١٢/١ من الوتر ، وبالقياس على ما تقدم يُعرف شرف السلسلة الاولى وصفاء اصواتها . اما القيود فتتلخص بما يلي : يُصعد حتى جواب النوا بتصوير المقام على درجة السيكاه ، والهبوط كالصعود ، وتحت القرار تستعمل درجات مقام اليكاه . ويبدأ العمل بين درجتي الكردي والنوا ، ويعتبر مطلعه بين العراق وجواب السيكاه ، وصدره بين السيكاه وجواب الحسيني ، وختامه بين المحير واليكاه بالاستقرار على درجة السيكاه ، ويستحسن بدء اللحن فيه بعبارات من النشابور ثم ينتهي بعبارات من نغم السيكاه ، وينوع في اثنائه الى العراق والنهاوند المصور على النوا ، والى الحجاز المصور على الجهاركاه ، وغير ذلك مما يناسب الموضوع .

٥) - **مقام نيشابور** (٠١٢١٢) مدينة في ايران ، ويتكون سلمه من :

	سيكاه	حجاز	نوا	حسيني	اوج	كردان	محير	ج سيكاه
وبالنسب الموسيقية	١/٩	١/١٦	١/١٠	١/٩	١/١٦	١/١٠	١/٩	
وبارباع الكوما	٣٤	١٩	٣٠	٣٤	١٩	٣٠	٣٤	
وبالاهتزازات	١٢٨٩	١٤٥٠	١٥٤٧	١٧١٩	١٩٣٤	٢٠٦٢	٢٢٩١	٢٥٧٨
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٨٨٨٩	٨٣٣٣	٧٥٠٠	٦٦٦٧	٦٢٥٠	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	ي	يج	يه	يز	جَ	هـَ	حَ	يَ
وبالتصوير على البم	ا	د	هـ.	ح	يا	يب.	يه	اَ

اما القيود فتلخص بما يلي : درجات الهبوط كالصعود ، وتحت القرار يصور مقام العجم على درجة البكاه ، ويبدأ به من درجة الحجاز او النوا ، ويعتبر مطلعه بين الراست والمحير ، وصدره بين النم بوسلك وجوابه ، وختامه بين الكردان والبكاه بالاستقرار على السيكاه . وينوع فيه الى مقامي الراست والنهاوند مصورين على درجة السيكاه ، والى الكردين مصوراً على العراق ، والى الفرحفزا وسلطاني البكاه وغيرها مما يناسب الموضوع . ويستحسن بدء اللحن بعبارات من مقام الاصفهان ثم ينوع فيه حسب الاقتضاء ، واذا ابتدأ اللحن بعبارات من النيشابور وانتهى بالركوز على درجة النوا ، دعي هــذا التركيب النغمي « **غنجه رعنا** » فارسية معناها اكمام الورد . واذا ابتدأ اللحن بعبارات من النشابور وانتهى بعبارات من الحسيني عشيران ، تستقر على درجة العشيران ، دعي هذا التركيب « **دلاويز** » فارسية معناها معلق القلب .

٦) – **مقام وجه عرضبار** ، (٠١٦١٦)

ويستقر على النم بوسلك = ١/٩ وتر الدوكاه ، وسلمه :

	نم بوسلك	جهاركاه	نوا	حسيني	عجم	كردان	محير	نم بوسلك
وبالنسب الموسيقية	١/١٦	١/١٠	١/٩	١/١٦	١/١٠	١/٩	١/٩	
وبارباع الكوما	١٩	٣٠	٣٤	١٩	٣٠	٣٤	٣٤	
وبالاهتزازات	١٣٠٥	١٣٩٢	١٥٤٧	١٧٤٠	١٨٥٦	٢٠٦٢	٢٣٢٠	٢٦١٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٩٣٧٥	٨٤٣٨	٧٥٠٠	٧٠٣١	٦٣٢٨	٥٦٢٥	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	يا	يب.	يه	اَ	بَ.	هَ	حَ	ياَ
وبالتصوير على البم	ا	ب.	ه	ح	ط.	يب	يه	اَ

ويستحسن بدء اللحن منه بعبارات من النهاوند مصوراً على النوا ، تتلوها عبارات من العوضبار تستقر موقتا على الجهاركاه ، وينتهي من المقام . وينوع في اثنائه الى الحجاز والعرضبار والفرحناك وغيرها مما يناسب الموضوع .

درجة الجهاركاه (يب) = فا ٣ وهي الخامسة في المدرج العام = ١٣٧٥ اهتزازة .
أما جهاركاه ١/٧ وتر الدوكاه = ١٣٥٣ اهتزازة ، و ١/٦ الدوكاه = ١٣٩٢ ؟

مقام الجهاركاه (١٣٢٤٠) فارسية معناها المقام الرابع ، وسلمه :

	جهاركاه	نوا	حسيني	عجم	كردان	محير	جسيكاه	ججهاركاه
وبالنسب الموسيقية	١/٩	١/١٠	١/٢١	١/٨	١/١٠	١/٩	١/١٦	
وبارباع الكوما	٣٤	٣٠	١٥	٣٨	٣٠	٣٤	١٩	
وبالاهتزازات	١٣٧٥	١٥٤٧	١٧١٩	١٨٠٥	٢٠٦٣	٢٢٩٢	٢٥٧٨	٢٧٥٠
وبالنسب الوترية	١٠٠٠٠	٨٨٨٩	٨٠٠٠	٧٦١٩	٦٦٦٧	٦٠٠٠	٥٣٣٣	٥٠٠٠
وبالعلامات العربية	يب	يه	يز	بَ	هَ	حَ	يَ	يبَ
وبالتصوير على البم	ا	د	و	ح	يا	يج	يو	اَ

وهكذا تنقص كل من درجات الحسيني والعجم والمحير ، كوما واحدة ، عما هي عليه في سلم الارباع ، اما القيود فتتلخص بما يلي : يُصعد فيه الى ج الكردان بتصوير المقام على درجة ج الجهاركاه والهبوط كالصعود وتحت القرار يعمل بدرجات مقام الراست . ويُبدأ من درجة الجهاركاه او النوا ، ويُعتبر مطلعه بين الراست والمحير ، وصدره بين الجهاركاه وجواب الكردان ، وختامه بين الكردان والراست بالاستقرار على درجة الجهاركاه . وينوع فيه الى الراست والعجم والصبا والحسيني والبوسلك وغيرها . ولهذا المقام طابع يفيض تارة بالحماسة والفرح ، وتارة بالهدوء والدعة الخ ، تبعاً لسلسلته الموسيقية ؛ وهو من اقل الانغام حظاً بالرعاية ، لكثرة الخلافات على نسب درجاته بين الترك والعرب ، وبين العرب انفسهم ، وهو معروف في مصر والبلاد العربية اكثر من تركيا ، وها نحن نشرح تلك الخلافات فنقول : ان نسب ابعاد هذا المقام حسب اصطلاح الاتراك ومنطوق السلم العربي ، تدل بوضوح على انه يقابل مقام دو الطبيعي مصوراً على درجة فا ، ولكن بما ان هناك رأيين في السلم الطبيعي (يراجع بمكانه) فان نسب مقام الجهاركاه على الرأي الاول هي :
(١/٩ ١/١٠ ١/١٦ ١/٩ ١/٩ ١/١٠ ١/١٦) = (١١٠١١) = راست

اعني ان درجة الحسيني تنقص بمقدار كوما عما هي عليه في مقام الراست ، فيكون الجهاركاه كمقام الراست مصوراً على درجة الجهاركاه .

ويقابله في الموسيقى العربية القديمة ، المقام المؤلف من ذي الاربع شكل ٤ مع ذي الخمس شكل ٨ ، اما على الرأي الثاني فان نسب هذا المقام هي :

(١/٩ ١/١٠ ١/١٦ ١/٩ ١/١٠ ١/٩ ١/١٦) = (١٣٠١١)= بكاه

اي ان كلا من درجتي الحسيني والمحير تنقص بمقدار كوما عما هي عليه في مقام الراست ، فيكون الجهاركاه عبارة عن مقام البكاه مصوراً على درجة الجهاركاه ؛ ويقابله قديما المقام المؤلف من ذي الاربع شكل ٤ مع ذي الخمس شكل ٧ ؟

اما في البلاد العربية فقد اعتبر بعضهم مقام الجهاركاه كمقام العجم عشيران مصوراً على درجة الجهاركاه ، وبعضهم حسبه كمقام فا الكبير عند الافرنج ؛ او كمقام ليديوس اليوناني ، ويعبر عنه :

وبالعلامات العربية يب يه اً بً هً حً ياً يبً

وبالتصوير على البم ا د ز ح يا يد يو. اً

ويقابله في الموسيقى العربية القديمة ، المقام المؤلف من ذي الخمس شكل ١ معذي الاربع شكل ١ ، اي انهم يستعملون فيه درجة النم بوسلك وجوابها بدلا عن السيكاه التي يستعملها الاتراك .

وذهب آخرون الى استعمال السنبلة ، فتمسي نسب الجناح الثاني من مقام الجهاركاه (١/٩ ١/٢٨ ١/٨) او (١/٩ ١/١٦ ١/١٠) واستعمل دعاة الارباع درجة جواب السيكاه ، كحدٍّ يتوسط بين الرأيين المذكورين ، فتكون نسب الجناح الثاني عندهم (١/٩ ١/١٢ ٧/٨٨) وهي نسبة معقدة .

والجهاركاه فصيلة نغمية كبيرة ، تنضوي تحتها سلاسل النسب الآتية :

(١٢٤٤٠) (١٢٢٤٠) (٢٤٢٤٠) (٤٤٤٤٠) (١١٤٤٠) (١٧٢٤٠)

وما شاكلها ، فما على الراغبين الا ان يتفحصوها ويتبينوا الفوارق بينها .

وقد اسهبنا في شرح هذا المقام ، ليقيس القارىء على ما ذُكر ما لم يُذكر .

خلاصة بحث الانغام

ان ما اثبتناه بشأن الانغام على غزارته واتساعه ، ليس الا غيضا من فيض بالنسبة الى هذا البحث الهام ، وما السلاسل النغمية سوى امثلة قدمناها لينسج على منوالها الباحثون ، فيتوصلوا الى اختيار الانسب واهمال ما عداه ؛ فالمقامات سلاسل من النسب الموسيقية محصورة بين القرار والجواب ، تقوم البراهين على صحتها ، والانغام تتألف من جناحين وفاصل طنيني ايان كان مركزه معهما ، او من بعد بالاربع وبعد بالخمس ، او بالعكس ، ولا اهمية للقيود الوهمية التي اصابت الانغام على كر الايام ، كما انه لا عبرة باختلاف اسمائها في كل عصر ، فذلك كما قال القدماء ضرب من الاصطلاح الذي لا يؤثر على الحقيقة الموسيقية ؛ لانه مهما تقلبت اسماء الانغام ، او اسماء الاجنحة والعقود ، فان مسموعها لا يتغير ؛ اما المقامات الثمانية والتساعية الابعاد وغيرها من التي تزيد على السبعة ، فان درجاتها المتقاربة لا ترد متتابعة بل بالمناوبة ، وهكذا يكون المقام دائما مؤلفا من سبعة ابعاد بعضها مفرع الى نسبتين (اي درجتين) فباستعمال احداهما دون الاخرى ، يتنوع السير بالمقام الى شكل آخر ، وقد شرحنا ذلك بأوفى بيان في مواضعه ، وعلمنا ان التنويع النغمي يتم على عدة طرق اهمها :

١) ـ تغيير ترتيب النسب التي تؤلف الابعاد بالاربع ، او الابعاد بالخمس .

٢) ـ تفريع الجناح او العقد وتبديل مكان الفاصل الطنيني بين الجناحين .

٣) ـ اضافة احدى الاوازات على اول المقام او على آخره ، فيتغير قراره ومسموعه

٤) ـ تركيب اللحن من مقامين او اكثر بصورة اجبارية وتقييد التنويع فيه .

٥) ـ ادخال اشارات التحويل للتعبير باعظم دقة عن اية سلسلة من النسب الموسيقية .

اما تصوير الانغام ، فمع انه كان معروفا عند العرب القدماء ، الا انه لم يكن يسوّغ اعتبار المقام المصور على غير مستقره مقاما جديدا ، فالعبرة كانت وما زالت ، بسلسلة النسب دون سواها ، في اي مقام .

وها نحن نفصل في جدول خاص اسماء المقامات التي مرّ شرحها (وقد

اوردنا اسماء الاجنحة والعقود في جدولين سابقين (ص ٣٦٣ وَص ٣٦٥) واهم شيء في تركيب مقامات جديدة، او اهمال مقامات معروفة، انما هو الاتفاق على اشكال الابعاد بالاربع او الابعاد بالخمس، التي تؤلف هاتيك الانغام.

ولا يتوهمن احد ان بعض المقامات مقبول والآخر مكروه، فان للعادة اعظم اثر في استحسان الانغام، اما المكروه منها فلفقدان النسب والاوتاد فيه.

ولا يخفي اننا اذا اردنا التعبير عن مظاهر الحياة جميعها بالالحان، فلا مفرّ من استعمال المقامات المقبولة والمكروهة، لان في الحياة متناقضات عديدة لا يمكن التعبير عنها بالقسم المطرب من الانغام واهمال ما عداه، فكل منها صورة مستقلة من صور الوجدان والاحساس، وبمقدار ما تختلف اشكال هذه الصور، التي هي مادة الموسيقى، يتعـاظم انتاجها، ويسهل على الملحنين تمثيل مظاهر الحياة، والتعبير عنها بالالحان المتنوعـة من غنائية وصامتة، وبهذا تتوحد لغة الموسيقى في العالم كله. فاذا محّصت الجدول ص ٤٦١ وفيه تحليل المقامات السابق ذكرها، الى اجنحة وعقود، امكنك ان تصل بسهولة الى معرفة المقامات التي لم تستعمل حتى الآن، فليبحث عنها الباحثون، وليدرس خصائصها الملحنون، فلكل مجتهد نصيب. ولا ينبغي ان يفهم من قولنا هذا اننا من دعاة الاستكثار من الانغام الى ما لا نهاية له، لان الفوارق بينها تتضاءل كلما كثرت، حتى ليصعب التمييز بينها فتشوش الموسيقى، وغاية ما نقصدهُ هو تحليل كافة الانغام بتدقيق وامعان، في مجمع علمي موسيقي، مع اختيار الانسب منها، وتسميته حسب قاعدة، وترك الباب مفتوحا امام من يضيف عليها شيئا عند الضرورة، فتعتبر الاضافة توسعاً لا يقاس عليه.

ونحن نرى ان المقام اوسع من النغم، فكلمة المقام يجب ان تطلق على فصيلة من الانغام متقاربة من بعضها، ولكل منها سلسلة موسيقية خاصة به وقد ذكرنا في مقام الجهاركاه على سبيل المثال عدة سلاسل نغمية تنضوي تحت فصيلته، ليقيس الراغبون عليها وينظموا لكل مقام ما ينضوي تحته من الانغام. وهناك مقامات كثيرة لم نتعرض لها، لان الناس لم يتداولوها حتى الآن نذكر منها على سبيل المثال (١٣١٣٠) (١٣٠١٣) (٤٤٠٣١) (١٦٠٢٥) - (٤٥٤٥٠) وغيرها كثير يعدّ بالمئات. اما سلاسل الاهتزازات

تركيب أشهر الانغام مع أسمائها بالارقام

جناح + عقد

٥١١٣ عجم عشيران
٦٤١٣ طرز جديد
٧٦١٣ بزرك
٧٨١٥ راحتفزا
٧٢١٥ عراق
٦٢٢٥ دلكش حوران
٧٤٢٦ شوق طرب
٦١٤٨ أوج آرا

الطنيني بعد الجناحين

٠١١١١ راستين
٠٣١١١ قارجغار (٢)
٠١٢١٢ نيشابور
٠١٣٢٣ نوى (اصفهانين)
٠١٤١٣ رهاوي
٠١٤١٤ حسيني عشيران
٠٣١١٤ قارجغار
٠١٥١٥ ذوق طرب (عراقين)
٠٣١١٥ طرزنوين
٠٣٤١٥ بسته نكار
٠١٦١٦ وجه عرضبار
٠١٧١٩ عربان
٠١٩١٩ بياتين
٠٤٤١٩ بوسلك عشيران
٠٢١٢١ نشابورك
٠٢٢٢٢ روحنواز
٠٢٦٢٤ كردانيه
٠٢٥٢٥ مايه
٠٢٦٢٦ كردين
٠٢٨٢٨ بياتي عشيران
٠٤٤٢٨ دوكاه
٠٣١٣١ حجازين
٠٤١٤٣ زير كوله
٠٣١٤٤ سنبله نهاوند
٠٤٤٤٤ نهاوند

عقد + جناح

٢٣٥٣ شوق آور
١٦٥٦ صبا
٣٣٦١ حصار
١٤٦٣ حسيني زمزمه
٤٥٦٣ زمزمه
١٥٦٩ راحة الارواح
١٥٧٢ سيكاه
١٥٧٣ خزام

الطنيني قبل الجناحين

٤٤١١٠ دلدار
١١١٤٠ نكار
١٢١٥٠ عنبر افشان
١٥١٥٠ فرحفزا
٢٣٢٣٠ بنجكاه
١٣٢٤٠ جاركاه
٢٤٢٤٠ شورك
٣١٢٤٠ زاوبل
٢٨٢٨٠ دلكشيده
١١٣١٠ بسنديده
١٢٣٣٠ نكريز
٣٣٣٣٠ نواثر
٤٢٤٢٠ سوزدلارا

الطنيني بين الجناحين

١١٠١١ راست
١٣٠١١ يكاه
٢٣٠١١ ماهور
٢٤٠١١ سلمك
٣١٠١١ سوزناك
٣٨٠١١ نوروز
٣٩٠١١ شرقنا
١٤٠١٢ كامزار
١٥٠١٢ مستعار
١٣٠١٢ سلطاني يكاه

الطنيني بين الجناحين

١٤٠١٣ اصفهان
١٦٠١٣ اصفهانك
٣١٠١٣ شوق افزا
٣٣٠١٣ همايون
١٤٠١٤ حسيني
١٦٠١٤ عشاق
٢٤٠١٤ نهفت
١٥٠١٥ فرحناك
٣٣٠١٥ اوج
١٦٠١٦ عجم (مرصع)
١٦٠١٩ بياتي غريب
٢٣٠١٩ محير
٤٥٠١٩ كوجك
٤٥٠٢٤ عرضبار
١٥٠٢٥ بسته اصفهان
٢٣٠٢٥ عراق سلطاني
٢٥٠٢٥ نهفت (٢)
٤٥٠٢٨ بياتي
١٢٠٣١ زنجران
١٤٠٣١ حجاز (٢)
١٦٠٣١ حجاز
٢١٠٣١ سوزدل
٣١٠٣١ حجازكار
١٢٠٣٢ سازكار
١٦٠٣٣ رؤى عراق
١٣٠٣٧ زيرافكند
٣٨٠٣٨ شاهناز
٢٣٠٣٩ حجاز غريب
٣٩٠٣٩ شد عربان
٤٢٠٤٣ عشاق (٢)
٤٣٠٤٣ تبريز
٣٣٠٤٤ نهاوند كبير
٤١٠٤٤ نوروز سلطاني.
٤٥٠٤٤ بوسلك
٤٥٠٤٥ كردي
٤٦٠٤٦ حجازكار كردي

الموضوعة للمقامات، فان اعدادها مناسبة للكمان مثلا، ويمكن تنصيفها حسب الآلة.

ويلاحظ القارىء اننا عبرنا عن الانغام بالنسب الموسيقية، لانها الاساس الذي تبنى عليه النسب الوترية والاهتزازات، ومنها تتضح شخصية كل نغم بالدقة المتناهية، وقد أتبعنا ذلك بذكر درجات كل نغم بالعلامات العربية، وتحديد ابعاده بارباع الكوما، فهذه الطريقة ادق من الارباع المعدلة التي لم نورد اسماءها الا مجاراة للعرف والعادة، على اننا وضعنا لبعض الانغام ابعادا بالارباع بدقة قليلة لكي يقيس الراغبون على ما ذكرناه ما لم نذكره، ويعلموا لماذا يضطر العازفون الماهرون للخروج عن نسب الارباع المعدلة كما هو الحال في النهاوند وغيره. لذلك نستلفت الانظار الى ان تحديد درجات الانغام بالارباع لا يدل على حقيقة النغم، ولا عبرة باسماء تلك الارباع التي تزيد او تنقص دائما عن الحقيقة فهي اشبه بدرجات السلم الافرنجي المعدل.

وإنا لنأمل من رجال العلم وابناء الفن، ان يقدروا بانصاف ما بذلناه من الجهد الجاهد في سبيل ضبط الانغام وايضاحها، فعندئذ يغضون الطرف عما قد يعثرون عليه من خطأ او قصور، فالعصمة فوق طاقة البشر، وحسبنا فخراً ان نعدّ بين من هندسوا هذا الفن الجميل، وكانوا لآياته من الناشرين.



القسم السادس

التوزين والايقاع

الموضوعة للمقامات ، وقد ابدلوها بأسماء [illegible] [illegible] [illegible] الآلات

ويلاحظ القارىء اننا عبرنا عن الانغام بالنسب الموسيقية لانها الاساس الذي تبنى عليه النسب الوترية والاهتزازية ، ولهذا تسهل [illegible] كل نغم بالدقة الكاملة ، [illegible] [illegible] وذلك [illegible] درجات كل [illegible] بالسلالم العربية ، وتحديد ابعاده بالارباع المكررة فهذه الطريقة ادق من الارباع المعدلة التي [illegible] [illegible] الا [illegible] [illegible] [illegible] اننا وجدنا بعض الانغام ابعادها بالارباع [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الارباع المعدلة كما هو الحال في البيانو وغيره ، [illegible] [illegible] [illegible] الى ان تحديد درجات الانغام بالارباع لا يدل على حقيقة [illegible] [illegible] تلك الارباع التي تزيد او تنقص [illegible] من الحقيقة في [illegible] درجات السلم [illegible] المعدل

وانا لنأمل من [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] من الجهد الجاهد في سبيل ضبط الانغام وابعادها ، [illegible] [illegible] [illegible] عما قد يعثرون عليه من خطأ او قصور ، فالعصمة [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ، [illegible] [illegible] [illegible]

التوزين والايقاع

التوزين فناً، تعادل اجزاء الكلام او الاصوات، وتساوي مقاديرها الزمنية، اذا قوبلت ببعضها جملةً؛ اما الايقاع فهو توازنها مع تنسيقها، لتقابل بعضها تفصيلا، والايقاع لغةً مصدر اوقع متعدي وقع، من وقع الكلام اي تأثيره في النفس؛ وعليه فان التوزين الموسيقي هو صياغة الجُمل في اللحن حسب نقرات اي اجزاء زمنية معدودة في كل هواء (مازوره)، اما الايقاع فهو صياغة اللحن حسب اجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية، محدودة في كل ميزان. وبما ان المدة الزمنية في نقرات الموازين تختلف، فان تنسيق النقرات وترتيبها على اشكال متنوعة يحدث تأثيرا خاصا في النفوس، مما يساعد الشعراء والملحنين على اتقان تأدية المعاني التي يقصدونها، ويخلع على الاشعار والالحان طابعا من الجمال الايقاعي؛ ولاجل تقريب ما تقدم الى الاذهان، نمثّل الزمن بخيط متصل طويل، فاذا اخذنا منه قطعا مختلفة ورتبناها تلو بعضها مجموعات كيفما اتفق، شرط ان يكون طول كل منها مساوياً للاخرى، لحصل التوازن بين تلك المجموعات ولم يحصل الايقاع، ولكن متى تساوت مجموعتان طولا، وتناسقت اجزاؤهما وتقابلت، فاذ ذاك فقط يحصل الايقاع، وعليه فان كل ايقاع ميزان ولا يعكس، كما ترى في الاشكال الآتية:

شكل ١ ———— ٤ أجزاء
» ٢ ———— ٦ »
» ٣ ———— ٦ »
» ٤ ———— ٦ »
» ٥ ———— ٧ »
» ٦ ———— ٤ »
» ٧ ———— ٤ »
» ٨ ———— ٦ »
» ٩ ———— ٧ »
» ١٠ ———— ٦ »

وكلها متوازنة لان اطوالها متساوية ، ولكن الايقاع غير موجود الا بين الشكلين (٣ و ١٠) وبين الشكلين (٥ و ٩) اما الاشكال (١ ، ٦ ، ٧) او (٢ ، ٤ ، ٨) فمع انها متساوية من جهة اطوالها وعدد اجزائها ، الا انها ليست على الايقاع كما ترى ؛ فلو حولنا هذه الاشكال الى مـدد زمنية بالعلامات الموسيقية ، ثم وقّعنا تلك العلامات على آلة كالطبل مثلاً ، كل علامة بضربة واحدة حتى تستوفي مدتها الزمنية ، فان الاذن تميز بين الاشكال بسهولة ، وعلى هذا الاساس وُضعت اشارات المخابرات البرقية (مورس) فلولا دقة الايقاع ، ذلك الفن الذي اعتبره العرب ، وانكر الافرنج اهميته في الشعر والموسيقى ، لما امكن للآذان ان تميز بين تلك الاشارات البرقية .

قال احد القدماء : « الايقاع اظهار مناسبات اجزاء الزمن من القوة الى الفعل بحسب اختيار الفاعل » وقال الفارابي : الايقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب ؛ وقال ابو علي (ابن سينا) الايقاع تقديرٌ ما لزمان النقرات ؛ وجاء في كتاب الادوار « ان الايقاع جماعة نقرات يتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب واوضاع مخصوصة ، ويكوّن لها ادواراً متساويات الكمية ، وقد لا يكوّن ، ويدرك ايقاع تلك الادوار المتساوية بميزان الطبع السليم المستقيم ، كما تدرك به اوزان الشعر دون حاجة الى قانون العروض ، اما اذا لم يكن الطبع سليما ، فانه لا يدرك تساوي تلك الادوار الا بالقانون ، وقد لا يكون القانون مفيداً ، لان ادراك وزن الايقاع ادق من ادراك وزن الشعر ، فمن حصل له ادراك الاول يحصل له ادراك الثاني ، ولا بعكس » اه .

فالنقرة في علم الايقاع مدة زمنية يسمع في خلالها صوت ، سواء أكان صادراً من الحنجرة او من الآلات الوترية والنفخية ، او من القرعية التي تحدد الزمن . والنقرات السريعة المتتالية على اية آلة تسمى ترعيداً ، اذا لم تستطع ان تميز مداتها الزمنية لسرعتها ، اما النقرات التي يمكن تعيين مداتها الزمنية فثلاثة اقسام ، سريع ومتوسط وبطيء ، فاذا زادت السرعة دخلت في حيز غير المحسوس ، واذا قلّت جداً دخلت في حيز البطيء الممل ؛ والمتوسط ما كانت سرعته بين بين ، وهو المعيار او المقياس للنقرة ، فاذا لفظتَ مثلا سببا ثقيلاً (مفا) بسرعة متوسطة ، فانك تعمل بلسانك حركتين ، فزمن

الاولى = نقرة مفردة منذ بدء نطقك بالحروف الاول (مَ) الى بدء نطقك بالحرفين (فا) اللذين يساوي زمنهما نقرة مزدوجة ، فالاول يدعى زمن (ا) وهو المقياس الزمني ، وضعفه (المتوجب للتلفظ بالحركة الثانية) يسمى زمن (ب) وثلاثة امثاله زمن (ج) واربعة امثاله زمن (د) وخمسة امثاله زمن (ه) وهلمَّ جرا.

ولما كان الايقاع يتحقق باللسان ، صحَّ تشكيل الايقاع اللفظي من ثلاثة انواع ، **سبب ووتد وفاصلة** ، فالسبب نوعان ، **خفيف** وهو حرف متحرك يليه ساكن مثل (قلْ = تنْ) ، **وثقيل** وهو متحركان مثل (لِمَ = تَنَ) ، **والوتد** نوعان ، **مقرون** وهو متحركان يليهما ساكن مثل (صفا = تَنَن) **ومفروق** وهو متحركان يتوسطهما ساكن مثل (هاتِ = فاعِ = تَنْتَ) ، وكذلك **الفاصلة** فهي نوعان صغرى وكبرى ؛ **فالصغرى** ثلاثة متحركات يليها ساكن مثل (جبلٌ = فَعِلُنْ = تَتَتَنْ) **والكبرى** ، اربعة متحركات يليها ساكن مثل (وَكَلَهُمْ = فَعِلَتُنْ = تَتَتَتَنْ) .

فاذا تلفظت باربعة اسباب ثقيلة مثل (تَنَ تَنَ تَنَ تَنَ) حافظا زمنا معتدلا بين كل حرف وآخر ، فانك تحصل على ثماني نقرات من زمن (ا) أما اذا سكنت نقرة النونات ، واكتفيت باربع نقرات عند التلفظ بكل من التاآت ، فتحصل على اربع نقرات من زمن (ب) الذي هو ضعف زمن (ا) فبهذه الحالة يصبح السبب الثقيل (تَنَ) مثل السبب الخفيف (تَنْ) من الوجهة الزمنية ، لاننا عند التلفظ يجب ان نعطي للحرف الساكن حسب قانون الايقاع ، مدة من الزمن تساوي ما تعطيه للحرف المتحرك . واذا قلت مثلا (مفا) او (فاعِ) فانك حاصل على زمن (ج) الذي هو ثلاثة امثال زمن (ا) من الوجهة الزمنية لا من الوجهة الايقاعية ، واذا قلتَ (متفا) او (فَعولْ) فانك حاصل على اربعة امثال زمن (ا) وهلمّ جرا .

قال احد المشايخ الفنيين « ان مدة التلفظ بكل حرف متحرك من قولنا (كَتَلَتُمُنْ) تعطينا المعيار (اي الوحدة الزمنية) الذي هو اسرع الازمنة المحسوسة ، وهو يساوي في اصطلاح القدماء نصف زمن (ا) .

والايقاع قسمان ، **موصّل ومفصّل** ، فالاول ما كانت اجزاؤه الزمنية متساوية ، والثاني ما كانت مختلفة ؛ والموصل ان كانت نقراته المتساوية من

زمن (ا) سمي سريع الهزج ، وان كانت من زمن (ب) سمي خفيف الهزج او ثقيل الخفيف ، وان كانت من زمن (ج) سمي خفيف ثقيل الهزج ، او من زمن (د) سمي ثقيل الهزج ؛ فزمن (ا) هو الواحد المفروض دائماً ، ولذلك لايصلح سريع الهزج للتلحين ، وان كان زمن (ا) بحد ذاته قابلاً للانقسام . اما الايقاع المفصل فهو عبارة عن كل جماعة من النقرات ازمنتها متفاضلة ، وهو يأتي على اشكال كثيرة ، وامثلتها واضحة في انواع الايقاع واشكال الموازين من شعرية وموسيقية » اه .

ويتضح للمتأمل بهذه الخلاصة من اقوال المتقدمين ، ان منشأ الموازين الشعرية والموسيقية كان واحدا ، اساسه الحرف الذي يقابل النقرة الزمنية البسيطة ، ولكن بسبب إطالة الصوت في التلحين ، اختلفت الموازين الموسيقية عن الشعرية .

ولنعد الآن الى تلخيص آراء المحدثين في هذا الموضوع ، فنرى ان الزمن خاضع لناموس الاتصالية ، كأنه خيط طويل لا يُعرف له اول من آخر ، فكما نقسم المتر الواحد من الخيط الى مئة او الى خمسين جزءاً متساويا الخ ، كذلك يمكن ان نقسم الدقيقة الواحدة من الزمن الى اقسام متساوية تزيد او تنقص حسب كثرة او قلة عدد النقرات ، التي يحددونها بواسطة المترونوم او بالايدي ام بالارجل ، وكما نعود الى اجزاء الخيط فنؤلف منها مجموعات كما رأينا في الاشكال العشرة الآنفة الذكر ، كذلك نعود الى اجزاء الزمن المقسم نظريا بالنقرات المتساوية ، فنجمع كل نقرتين او ثلاثا الخ . ونوقعها بنقرة واحدة ، ومن ذلك نؤلف الموازين الموسيقية على اشكال لاحصر لها ، بتركيب الصور ، وتنسيق النقرات المختلفة ، في كل ميزان .

والتحديد المنطقي المعقول ، الذي يصح اتخاذه كقانون لتركيب اي ميزان ، سواء أكان شعريا او موسيقيا ، يتلخص بان يكون لذلك الميزان طابع خاص يميزه عن غيره بسهولة ، وهذا لا يتسنى الا اذا كان الميزان قصيرا ، وبعبارة اخرى اذا كان عدد نقراته قليلا ؛ اما الموازين الطويلة الكثيرة الاجزاء ، فانها تشبه النثر اذ لا تشعر النفس بطرب عنـــد سماعها ، لتباعد دورة اجزائها ، مما يسبب عدم تمييزها بسهولة ، فتصبح كأنها نقرات متساوية جملةً ، ولا تختلف عما هي عليه الحال في موسيقى الافرنج وشعرهم .

وبعد تعيين النقرات ، تتحدد سرعة الوحدة الزمنية للقطعة الموسيقية حسب المترونوم (١) فيقال مثلاً نوار = ٩٦ ، وهكذا تساوي البلانش ٤٨ ، والكروش ١٩٢ في الدقيقة ، وهو ما أسماه المتقدمون بازمنة (ب ، د ، ا) والمتأخرون يسمونه « الوحدة المتوسطة والكبرى والصغرى » والذي نراه ، ويوافق عليه كل مفكر ، ان لا ضرورة لتكثير الوحدات الزمنية ، ما دامت السرعة المترونومية هي الاساس ، فالبلانش بمعدل ٤٨ نقرة بالدقيقة ، لا تختلف عن نوارين مجتمعين كل منهما = ٩٦ ، او عن نوار واحدة بسرعة ٤٨ في الدقيقة ، وليست الكروشان المجتمعتان ، كل منهما بسرعة - ١٩٢ - الا نوارا واحدة بسرعة - ٩٦ - مقسومة الى قسمين متساويين زمنيا . وما دامت وحدة اي ميزان كان ، هي اصغر جزء بسيط فيه ، فان اجزاءه الاخرى تتركب على مقادير متناسقة من ذلك الجزء البسيط ، وحينئذ يتكون الميزان ويستقل عن غيره ، بترتيب اجزائه وعددها ، لا باختلاف سرعة وحدته الزمنية ؛ وينتج عن ذلك ان الموازين الموسيقية يمكن ان تتصور ، اي تنقل على سرعات مختلفة ، محتفظة بطابعها التناسقي ، كما تتصور الانغام على اهتزازات مختلفة محتفظة بنسبها الموسيقية وشخصيتها المعينة ؛ والدليل على قولنا اننا اذا اخذنا بيتا من الشعر وتلوناه بسرعة ، ثم اعدنا تلاوته باعتدال ، ثم ببطء ؛ فان زنة ميزانه لا تتغير ، بل تبقى شخصيته وتفاعيله ومفاصله ، لان اختلاف السرعة لا ينقل الميزان مثلا من البحر الطويل الى المديد ، الخ .

فلنجعل الوحدة الزمنية اذن واحدة كما يدل عليها اسمها ، ولنكن حرة الا من قيد السرعة المترونومية ، وهكذا تنفتح امامنا آفاق غير محدودة من اشكال الموازين ، فعلينا ان نقتصد في اسمائها المتعددة الغريبة ، وان نضع لتسميتها قواعد بسيطة لا يملها الطلاب ، ولا تمجها الاسماع والاذواق .

وعلى ما تقدم ندرك ان عدد الموازين الشعرية أو الموسيقية غير محدود ، وعبثاً يحاولون حصره ، ويكفي ان يتفهم المرء القاعدة الطبيعية لتركيب الموازين حتى

---

(١) المترونوم صندوق صغير من الخشب هرمي الشكل ، يفتح من احدى جهاته الاربع ، فينكشف عن قضيب معدني مقسم بخطوط ، وعليه ثقل متنقل يحدث حركة متساوية بواسطة آلة في أسفل الصندوق ، فيقسم الدقيقة الواحدة من الزمن الى نقرات تتراوح بين (٤٠ - ٢٠٨) فالحد الادنى يمثل النقرات المتناهية في البطء ، والاعلى يمثل المتناهية في السرعة ، وبين الحدين نقرات متفاوتة السرعة ، وضع لها الافرنج اسماء خاصة ، وقد عربها الذين نقلوا للشرق علم النوتة الافرنجية .

يصيغ منها حاجته ؛ لان الاستزادة من الموازين امر مفيد جداً لاطلاق الشعر والموسيقى من عقال ضيق محدود ، وهكذا يتلخص الملحنون ، من ضغط الموازين المتداولة على الحانهم ، كما يتهمنا الافرنج ، وتتحرر الالحان من تسكع المقاطع اللفظية بتفاصل تلك الموازين المحدودة .

اما ادعاء الافرنج بعدم الحاجة الى الموازين الشعرية والموسيقية ، فليس مستنداً الا على عدم تعمقهم بتحليل جمال الايقاع ، الذي يتمشى بصدق مع قواعد الجمال العامة ، اذ ليست هنالك تراكيب كيفية ، بل اشكال منظمة خاضعة لجمال اللفظ وحسن الأداء ، في اية لغة من اللغات .

قلنا ان الايقاع تناسب النقرات وتناسقها في وقت واحد ، فاذا تناسبت كمجموع ولم تتناسق كافراد، لم يتضح جمال الميزان ولم يكون ايقاعا ، وها نحن نضع هذين المثلين من الشعر المحرف لتمثيل الحال وتقريبها الى الاذهان .

١) — غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باك او صوت شاد طروب

٢) — ان حزنا في ساعة الموت يبدو اضعاف افراح يوم ميلادنا

فالبيت الاول موزون على ايقاع بحر الخفيف ولكنه غير مصرع فضاعت روعة القافية ، اما الثاني فغير مقفى ، عدا عن ان صدره من الخفيف وعجزه من المنسرح فهو يبدو محطما مع ان شطر (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) في الخفيف ، يساوي (مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن) في المنسرح ، من جهة عدد المقاطع والحركات والسكنات ؛ الا ان هذين الشطرين يخالفان قاعدة الايقاع ، من جهة تنسيق المفاصل وترتيبها ، فلا يظهر فيهما جماله ، لان السر ليس بعدد المقاطع كما يدعي الافرنج . ولا شك بان البيت الثاني ، الذي نراه نحن العرب مشوشا مكسوراً ، يشبه حالة موازين الشعر والموسيقى عند الافرنج ، فهم يكتفون بمطابقة اعداد النقرات مهما كانت ، دون اكتراث بالتنسيق الايقاعي ، ثم يدعون ان الميزان يضغط على الموسيقى الشرقية حتى يكاد يخمد انفاسها ، ويتبجحون بانه لا يضغط على موسيقاهم ولا على شعرهم ، وما ذلك الا لعدم ممارستهم لذة الايقاع ، ولجهلهم روعة القوافي وطبائع الموازين .

ان سائر لغات العالم تتألف من مقاطع لفظية متنوعة الاشكال ، فلا بد ان يكون بينها ما هو طويل ممدود ، مكوّن من حرف صوتي مشبع فكأنه

حرفان ، او طويل غير ممدود ، يتألف من حرفين ساكنين يتوسط بينهما حرف صوتي ، او قصير يتألف من حرف ساكن وصوتي غير مشبع ، فهذه المقاطع كلها لا يمكن ان تعتبر من جهة الايقاع مدة زمنية واحدة كما يزعم الافرنج ؛ ولنضرب مثلاً على ذلك قولنا بالعربية (مبرّة) ووزنها (مفاعلن) فانها تكتب بالحروف اللاتينية (Ma bar ra ton) فهي مؤلفة من مقطعين قصيرين وآخرين طويلين تحت كل منهما علامة ، فاذا اردنا استعمال صيغة الجمع قلنا (مبرّات) ووزنها (مفاعيلن) وبالحروف اللاتينية (Ma bar râ ton)

ولا فرق بينها وبين الاولى الا في المقطع الثالث (ra) الذي كان قصيراً فأصبح طويلاً ، بوضع اشارة فوق حرف (a) تمدد مدته الزمنية ، فاذا لم نأخذ هذا الفارق بعين الاعتبار ، لم يبق بين المفرد والجمع ما يميزهما ، واذا اخذناه بعين الاعتبار ، اختلفت المـدة الزمنية في اللفظتين ! فلا تحسبان متساويتين ، كما ان « مفاعلن » لا تساوي « مفاعيلن » ولكن الافرنج في نظم شعرهم يعاكسون هذا المنطق ، ويعتبرون كل المقاطع المذكورة متساوية زمنياً ، ويعدونها عدّاً ، سواء أكانت اسبابا خفيفة ام ثقيلة ، واليك مثالا مطلع النشيد الافرنسي وهو من أشهر منظومات الغرب :

Al	lons ⁀	en	fants	de	la	pa	trie
Le	jour	de	gloire	est ⁀	ar	ri	vé
Con	tre	nous	de	la	ty	ran	nie
L'é	ten	dard	sang	lant ⁀	est	le	vé

فقد قطّعناه حسب اصطلاحهم ، ووضعنا المقاطع بانتظام لكي يقابل القارىء بينها استناداً على ما شرحناه ، فيحكم بنفسه كيف انها خارجة عن الايقاع ، لأن بعضها طويل وبعضها قصير ، لا تنسيق بينها ، ولا ترتيب بين الحروف الملفوظة ، فحاول ان تطبق هذا النشيد على ميزان قانوني عربي ، تجد التسكع فاشياً بين مقاطعه اللفظية والموسيقية ، الامر الذي يقبله الافرنج دون العرب .

وإنك لترى فضل الايقاع والانسجام ظاهراً كل الظهور ، فيما اذا قابلت البيتين السابقين ، باصلهما لأبي العلاء :

غير مجدٍ في ملتي واعتقادي ... نوح باكٍ ولا ترنم شـادي
ان حزناً في ساعة الموت اضعا ... ف سرور في ساعـة الميلاد

الموازين الشعرية

الشعر فكرة فنية تترك اثرا في النفس ، وترتدي ثوبا من الكلام المنظوم على ميزان له تأثير خاص ، فاذا وافق الفكرة زادها رونقاً وبهاء ، والا أساء اليها ، فالميزان يشترك مع الفكرة في التأثير ، حتى ان كل كلام غير موزون لا يسمى شعرا ، والموازين الشعرية عند العرب اشكال من الايقاع اللفظي ، رتب قواعدها الخليل بن احمد الفراهيدي في القرن الهجري الثاني ودعاها العروض ، على ان توزين الشعر كان معروفاً قبل الخليل بزمن طويل ، حتى ان قصائد الجاهلية منظومة على موازين شعرية ، ولقد سمعنا شيئاً من الشعر اليوناني القديم ، فوجدنا طلاوة الايقاع بادية فيه ، لان اريسطو ضبط قواعده ، كما ان للترك والفرس والسريان موازين شعرية وان كان اكثرها غير مستعمل عند العرب .

اما السبب الذي حدا بالناس الى توزين الشعر فهو الرغبة باخراج الكلام على اشكال من الايقاع تلذ للاسماع ، وترتاح اليها النفوس المفطورة بطبيعتها على حب التناسق والانسجام .

والايقاع اللفظي يتم باعطاء كل حرف ، يُتلفظ به اثناء الكلام ، حقه الكامل من الوقت ، بالمساواة التامة مع غيره من الحروف الملفوظة ، فكل حرف ملفوظ وحدة بسيطة متساوية مع مثيلاتها ، ولكن بما ان في اللغة العربية حروفا متحركة وساكنة ، ولا يبتدأ بالساكن ، لذلك كان الساكن دائماً تابعا للمتحرك الذي قبله ، فيؤلف معه نقرة واحدة مزدوجة تستغرق من الوقت ضعف ما تستغرقه النقرة البسيطة ، ومن هنا ابتدأ فن الايقاع .

ويمكن ان نعبر عن النقرة البسيطة بخط مائل (/) وعن المزدوجة بخط يليه سكون (/ه) ، وهو الاصطلاح الذي اعتمدناه في رسم الدوائر الشعرية ، ويصح ان نعبر عنها باصطلاحات أخرى ، والنتيجة واحدة ، فاذا اعتبرنا النقرة البسيطة بالاشارات الموسيقية دوبل كروش ، فالمزدوجة تساوي كروش ، واذا كانت البسيطة = كروش ، فالمزدوجة = نوار ، وهلمَّ جرّا ، ومن النقرتين البسيطة والمزدوجة تتألف الاسباب والاوتاد والفواصل ، ومن هذه تتألف التفاعيل كما سترى .

ولا يوجد في العربية غير هاتين النقرتين ، اذ لا يلتقي ساكنان اثناء الكلام ، فالنقرة المثلثة المؤلفة من حرف متحرك يتلوه ساكنان (/ه ه) لا ترد الا في التذييل ، الذي يلحق بعض الضروب كالمقطع الاخير من كلمة (السلامْ) . ويمتنع ورودها في حشو البيت ، وشذّ قول الشاعر :

يا ساكني الدير بالله ارحموا دنفا   وارثوا لاوصابه يا ساكني الدير

فاعتبروه كخروج عن الميزان ، ولم يحسب من الجوازات الايقاعية ، والنقرة المثلثة = علامة موسيقية منقوطة ، اي زمنا ونصفاً من مثيلاتها غير المنقوطة .

قلنا ان الحروف التي تحسب في الموازين الشعرية ، هي التي يُتلفظ بها اثناء الكلام ، لا التي ترسم كتابة ، فسقطت بهذا التحديد كل الحروف التي لا يُتلفظ بها كهمزة الوصل والف الاطلاق ، وكل ما يختفي لفظاً دون ان يؤثر على معنى الكلام ، وعاشت بهذا التحديد حروف التنوين ، والمختفية بالادغام ، والتي يقتضيها الاشباع ، ويبان ذلك كله عند تقطيع البيت ، وعرضه على ميزانه ، كهذا المثال ، ووزنه (مستفعلن ٦ مرات)

ان شئتَ ان تبني بناءً شامخاً   يلزمْ لذا البنيان إسٌ شامخُ

إنْ شِئْتَ أنْ تَبني بِنا أن شامِخَنْ يلزمْ لِذَلْ بُنيان إس سُن شامِخو

ومعلوم ان الحروف العربية تنقسم الى سالمة ومعتلة ، فحروف العلة هي الالف والواو والياء ، اما الحروف السالمة فكل ما عداها ، وتقسم المعتلة الى حروف مدّ وحروف لين ، فحرف المد هو كل حرف علة سكن بعد حركة تجانسه ، كما في (سار ، قيل ، شوهد ، ذَهَبَا ، قاموا) وحرف اللين هو كل حرف علة سكن بعد حركة لا تجانسه ، او تحرّك بعد ساكن ، كما في (سَير ، نَوْم ، جَرْيٍ ، عفوٍ ،) اما الحروف السالمة فهي اما **متحركة او ساكنة** ، فالمتحركة كحروف (دَرَسَ) والساكنة مثل الدال الاولى في (مدّ) والسين والكاف في (استكتبَ) وقس على ذلك . وكل هذه الحروف الملفوظة لها قيمة زمنية واحدة في الموازين الشعرية حسبما تقدم ، اما في الموازين الموسيقية فان ازمانها تختلف طولا وقِصَراً حسب مدِّ الصوت في التلحين .

الاسباب والاوتاد والفواصل

من النقرات البسيطة والمزدوجة والمثلثة تبنى الاسباب والاوتاد والفواصل ، ومنها تتألف التفاعيل ، ومن التفاعيل تتألف الموازين .

فالنقرة البسيطة هي الحرف الواحد المتحرك ، كفعل الامر من أتى (تِ) والسبب اما خفيف وهو عبارة عن النقرة المزدوجة مثل (لَمْ أوْ فِي) واما ثقيل وهو عبارة عن نقرتين متحركتين مثل (هُوَ لَكَ لِمَ) والوتد اما مقرون وهو نقرة مفردة يتلوها سبب خفيف مثل (على ، أتى) واما مفروق وهو سبب خفيف تليه نقرة بسيطة مثل (قامَ ، جاءَ) واما مبسوط وهو النقرة المثلثة المؤلفة من مفردة يتلوها ساكنان مثل (دامْ) ولا تَرِدُ الا في نهاية البيت ، والفاصلة اما صغيرة وهي سبب ثقيل يتلوه سبب خفيف مثل (جبلْ علموا) او كبيرة وهي سبب ثقيل يتلوه وتد مقرون مثل (سمكةْ ، ملكةْ) وهي قليلة الاستعمال ، وهاك اشارات هذه النقرات على ثلاثة اصطلاحات .

		بالعلامات الشعرية	بالعلامات الموسيقية	بنقرات الايقاع
نقرة بسيطة	تِ	/		١
سبب خفيف	لَمْ	/ه		٢
سبب ثقيل	لَكَ	//		١ ١
وتد مقرون	على	//ه		٢ ١
وتد مفروق	قامَ	/ه/		١ ٢
وتد مبسوط	راحْ	/هه		٣
فاصلة صغيرة	جبلْ	///ه		٢ ١ ١
فاصلة كبيرة	ملكةْ	////ه		٢ ١ ١ ١

ويعبر عن الاسباب والاوتاد والفواصل بحروف من « فعل » ومشتقاتها ، وبما ان السر بالنقرات ، فلا عبرة باختلاف الحروف التي تؤلف التفاعيل .

أشهر التفاعيل في نظم الشعر

التفعيلة	كيفية تركيبها	اشارتها بالحركات	بالنوطة من اليمين الى اليسار	بالايقاع
فِعْلُنْ	سببان خفيفان	٥/٥/		٢ ٢
فَعِلُنْ	سبب ثقيل وسبب خفيف	٥///		٢١١
فَعِلَتُنْ	« « ووتد مقرون	٥////		٢١١١
* فاعِلُنْ	« خفيف « «	٥//٥/		٢١٢
* فَعولُنْ	وتد مقرون وسبب خفيف	٥/٥//		٢٢١
فَعْلانُ	سبب خفيف ووتد مفروق	/٥/٥/		١٢٢
مَفاعِلُنْ	وتدان مقرونان	٥//٥//		٢١٢١
* مُسْتَفْعِلُنْ	سببان خفيفان ووتد مقرون	٥//٥/٥/		٢١٢٢
* فاعِلاتُنْ	« يتوسطهما وتد مقرون	٥/٥//٥/		٢٢١٢
* مَفاعِيلُنْ	وتد مقرون وسببان خفيفان	٥/٥/٥//		٢٢٢١
* مَفْعولاتُ	سببان خفيفان ووتد مفروق	/٥/٥/٥/		١٢٢٢
* مُتَفاعِلُنْ	فاصلة صغيرة ووتد مقرون	٥//٥///		٢١٢١١
* مُفاعَلَتُنْ	وتد مقرون وفاصلة صغيرة	٥///٥//		٢١١٢١
مَفْعُولُنْ	ثلاثة أسباب خفيفة	٥/٥/٥/		٢٢٢
مُفْتَعِلُنْ	سبب خفيف وفاصلة صغيرة	٥///٥/		٢١١٢
فَعِلاتُنْ	فاصلة صغيرة وسبب خفيف	٥/٥///		٢٢١١
فَعُولاتُ	وتد مقرون ووتد مفروق	/٥/٥//		١٢٢١
فاعِلاتُ	وتدان مفروقان	/٥//٥/		١٢١٢
فاعِلانْ	وتد مفروق ووتد مبسوط	٥٥//٥/		٣١٢
مَفْعولانْ	سببان خفيفان ووتد مبسوط	٥٥/٥/٥/		٣٢٢

ملاحظة : التفاعيل التي امامها نجمة هي القديمة ، اما التفعيلتان الأخيرتان موضوعتان لتمثيل كتابة التذييل بالاشارات الموسيقية ، وكل تفعيلة سواها يمكن أن تُذيّل. [illegible]

التفاعيل

تتركب التفاعيل ، وهي الاجزاء التي يتألف منها بيت الشعر ، من بعض الاسباب والاوتاد والفواصل ، وقد اعتبر القدماء ان التفاعيل ثمان ، هي التي امامها نجمة في الجدول ص ٤٧٥ ، فكانوا يتناولونها بانواع الزحاف والعلة لكي يحصلوا على تفاعيل اخرى ، مما ادى الى تعقيد علم العروض ، باستعمال قواعد واسماء للزحاف يضيق بها المرء ذرعاً ، مع ان الامر لا يستوجب كل هذا العناء ، فيما لو زدنا عدد التفاعيل الاساسية المشار اليها حسب نظام الايقاع ، وفي ص٤٧٥ جدول يتضمن اشهر التفاعيل مع كيفية تركيبها واشاراتها الشعرية والموسيقية ، لكي يمارس الراغبون توقيعها باليد ، او على آلة كالرق او الطبل ، فترسخ رناتها في آذانهم كما يجب ، وقديما كانوا يضربون النقرة البسيطة خفيفة مثل (تك) والمزدوجة قوية مثل (دُمْ) على الدف ، ولا فرق بضرب الاثنتين خفيفتين او قويتين في الشعر ، لان السر بالنسبة الزمنية الواجب حفظها عند الايقاع ؛ كما ان العبرة في التفاعيل ليست بالالفاظ بل بالرنات ، فرنة (فا) من فاعلن كرنة (مُس) في مستفعلن ، ومجموع « فعولن فا » = « مفاعيلن » ، كما ان « فاعلن مس » = « فاعلاتن » وهلم جرا ، لذلك نجد مجموعات التفاعيل الآتية ، متطابقة مع بعضها من الوجهة الايقاعية ، رغما عن اختلافها لفظاً .

١) ـ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن = فاعلن مستفعلن مستفعلن
٢) ـ فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن = فاعلن فعلن فاعلاتن فعولن
٣) ـ مفاعيلن مفاعيلن فعولن = فعولن فاعلاتن فاعلاتن

الجوازات الشعرية

يجوز للشاعر ما لا يجوز للناثر ، تخفيفا لصعوبة تقيُّده بالميزان ، والجوازات هي مخالفة القاعدة المتفق عليها لضرورة قاهرة ، وهي قسمان لغوية وايقاعية ، اولاهما خارجة عن موضوعنا ، فنحيل من يرغب فيها ، على كتاب « الضرائر » ونكتفي هنا بالتكلم عن الجوازات الايقاعية ، مهملين كل ما تمجُّه الاذن الموسيقية ، وهي تقسم الى عارضة ولازمة ، دعاها المتقدمون « الزحاف والعلة »

ولأنواعها اسماء كثيرة ، كالخبن والقبض والحذف والقطع والشتر والعضب ، الى غير ذلك مما تنقبض له الصدور وتشمئز النفوس ، والغاية من هذه الجوازات كما قلنا ، هي الحصول على اجزاء مختلفة من التفاعيل علاوة على التي اشرنا اليها بنجمة في الجدول ص ٤٧٥ ، وقد اهملنا تلك القيود والأسماء حباً بالسهولة والاختصار ، ووضعنا للجوازات قاعدة جديدة هذه اسبابها وموجباتها :

حيث ان جميع الجوازات الايقاعية العارضة ناجم عن حذف بعض الحروف او اشباعها ، وقد اجتمعا في (انا) من قول عنترة (ووزنه فاعلاتن ٤ مرات) .

انا في الحرب العوانِ   غير مجهول المكانِ

فلكي يستقيم الوزن يجب حذف الألف الثانية واشباع الاولى اي (آنَ) وهو كثير في الضمائر ونادر في غيرها، لذلك تنحصر الجوازات العارضة(الزحاف):

١) ـ بحذف الساكن الاول او المتوسط او الاخير من التفعيلة ، فتمسي (مستفعلن = مفاعلن) و (مفعولاتُ = فاعلاتُ) و (مفاعلن = مفاعيلُ) .

٢) ـ بتسكين المتحرك الاوسط في الفاصلة الصغيرة ، فتمسي (متفاعلن = مستفعلن) . ويلزم اكثر هـذه الجوازات العارضة ، في اعاريض وضروب بعض البحور . والقصد الرئيسي من الزحاف هو تخفيف بعض الاجزاء في الميزان ، فينقل الجزء دائماً الى اخفّ منه ولا يعكس، كمفاعلتن الى مفاعيلن ،الخ .

ولا يدخل زحافان على تفعيلة واحدة ، لانها تبتعد بذلك عن رنتها الاصلية، وبعد دخول الجواز ينقل ما بقي من التفعيلة الى ما يقابله ويساويه ، فتنقل مستفعلن بعد حذف الساكن الاول الى مفاعلن التي تساوي متْفعلن ، الخ .

اما الجوازات اللازمة فهي التي اذا دخلت على الاعاريض والضروب يطّرد استعمالها في القصيدة كلها ،وتسمّى « العلل » او الزحافات اللازمة وهي تنحصر بما يلي :

١) ـ بحذف المتحرك الاخير وما يليه ، فتصبح فاعلاتن = فاعلن مثلاً .

٢) ـ بتسكين المتحرك الاخير وحذف ما يليه، فتصبح فاعلاتن = فاعلان .

٣) ـ باضافة حرف ساكن على آخر التفعيلة وهو « التذييل » .

٤) ـ باضافة سبب خفيف على آخر التفعيلة وهو « الترفيل » .

وهاك جدولا ص ٤٧٩ باشهر الجوازات العارضة واللازمة ، فالتي امامها (*) ترد في حشو البيت ، وندر ورود التي امامها (+) .

أصل الجزء	باضافة		بحذف	بتسكين		بحذف		
	حرف ساكن واحد	حرفين، متحرك وساكن	المتحرك الأخير وما قبله	المتحرك الأخير وحذف ما قبله	المتحرك الأوسط	الساكن الأول	الساكن الأوسط	الساكن الأخير
فِعْلُنْ	فعلان	مَفعولُنْ		فاعْ		فَعَلْ		* فِعَلْ
فَعِلُنْ	فَعِلان	فَعِلاتُنْ		فَعَلْ	* فِعْلُنْ			
فاعِلُنْ	فاعِلان	فاعِلاتُنْ	فِعْلُ	فِعْلُنْ		* فَعِلُنْ		+ فاعِلْ
فَعولُنْ	فَعولان	مَفاعيلُنْ	فَعَلْ	فعولْ				* فَعولْ
فَعِلاتُ	مَفعولانْ	مُسْتَفعِلُنْ	فِعْلُنْ	فَعِلانْ		فَعولُ		
مَفاعِلُنْ	مَفاعِلانْ	مَفاعِلاتُنْ	فَعولُ	فَعولُنْ				* مَفاعِلْ
فاعِلاتُ	فاعِلاتُنْ	فاعِلُنْ فَعَلْ	فاعِلُنْ	فاعِلانْ		* فَعِلاتُ		
فَعولاتُ	مَفاعيلُنْ	فَعولُنْ فَعَلْ	فَعولُنْ	فَعولانْ				
فَعِلاتُنْ	فَعِلاتانْ	فَعِلُنْ فِعْلُنْ	فَعِلُنْ	فَعِلانْ	مَفعولُنْ			فَعِلاتْ
مُفْتَعِلُنْ	مُفْتَعِلانْ	مُفْتَعِلاتُنْ	فاعِلْ	فاعِلُنْ	مَفعولُنْ			
مَفعولُنْ	مَفعولانْ	مَفعولاتُنْ	فِعْلُنْ	فِعْلانْ		فَعولُنْ	فاعِلُنْ	فَعِلانْ
فاعِلاتُنْ	فاعِلاتانْ	فاعِلُنْ فِعْلُنْ	فاعِلُنْ	فاعِلانْ		* فَعِلاتُنْ		* فاعِلاتْ
مُسْتَفعِلُنْ	مُسْتَفعِلانْ	مُسْتَفعِلاتُنْ	فَعِلانُ	مَفعولُنْ		* مَفاعِلُنْ	+ مُفْتَعِلُنْ	* مُسْتَفعِلْ
مَفاعيلُنْ	مَفاعيلانْ	فَعولُنْ فِعْلُنْ	فَعولُنْ	مَفاعيلْ			مَفاعِلُنْ	* مَفاعيلْ
مَفعولاتُ	مَفعولاتُنْ	فِعْلُنْ فاعِلُنْ	مَفعولُنْ	مَفعولُنْ		فَعولاتُ	+ فاعِلاتُ	
مُفاعَلَتُنْ	مُفاعَلَتانْ	مَفاعِلُ فِعْلُنْ	مَفاعِلُ	مَفاعِلُنْ	* مَفاعيلُنْ			
مُتَفاعِلُنْ	مُتَفاعِلانْ	مُتَفاعِلاتُنْ	فَعِلانُ	فَعِلاتُنْ	* مُسْتَفعِلُنْ			* مُتَفاعِلْ
فَعِلَتُنْ	فَعِلَتانْ	فَعِلُ فِعْلُنْ	فَعِلُ	فَعِلُنْ				

[illegible]	[illegible]		[illegible]	[illegible]		[illegible]		
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]

الدوائر والابيات والبحور

الدائرة مجموعة من المقاطع منسقة على ترتيب يحصل من اتباعه شعور بلذة الايقاع، ويحسن ان يُتلفظ بالكلام المنظوم عليها بمدة زفرة واحدة، فلا يزيد عدد حروفها على اربعة وعشرين، كي لا يطول الميزان الشعري فيعسر على الاذن ان تميز بين اجزائه ويضيع تأثير الايقاع. ومن خواص الدائرة انك اذا بدأت من أي مقطع فيها، وسرت حتى تنتهي اليه، تبدى لك شكل جديد من الايقاع، قد يكون مطربا او غير مطرب، ولكن له طابعا يختلف عن سواه، ومناسبة يستعمل فيها، ولو لم ينظم عليه المتقدمون شيئاً من الشعر.

وهكذا تكوّن كل مجموعة من الايقاع المستخرج من دائرة ما، شطرا يعتبر بمثابة احد مصراعي الباب، والميزان لبيت الشعر عبارة عن شطرين متماثلين، او مختلفين قليلا بصورة لا تحدث تغييراً اساسياً في طابع ذلك الميزان. والبيت من الشعر كلام تام على الغالب، يتألف طبق تفاعيل ميزان ما، وينتهي **بقافية** حسب قواعد علم خاص، ويدعى الشطر الاول من البيت صدرا، والثاني **عجزا**، وتدعى التفعيلة الاخيرة من الصدر **عروضا** ومن العجز **ضربا**، فاذا اختار الشاعر احدى الاعاريض فهو مخيّر بين ضروبها، شرط ان يلزم ما اختاره في كل القصيدة، اما الجزء او الاجزاء الباقية من الصدر او العجز فتدعى **بدنية**، وتكون دائماً متماثلة في ابيات القصيدة الا من جهة الجوازات العارضة، واذا كان البيت منهوكا فلا بدنية له. والبيت التام ما تألف من اجزاء شطريه جميعها، **والمجزوء** ما حذف فيه جزء واحد من كليهما، **والمنهوك** ما حذف ثلثا كل من شطريه، **والمشطور** ما كان مؤلفا من شطر واحد، وهو ينقسم تارة الى جزأين متماثلين، وتارة الى مختلفين، فيكون الميزان حينئذ موشحا.

فاذا دخل على الشطر احد الجوازات اللازمة، اختلف طابعه الايقاعي اختلافا جزئيا يؤثر على شخصيته، وهكذا نمسي امام اشكال من الموازين تتنوّع حسب **الجواز** اللاحق باعاريضها وضروبها، فندعو كل مجموعة منها بحراً او فصيلة، لان افرادها لا تختلف عن بعضها جوهريا.

ويعرف البيت من اي البحور ، بعرضه على الموازين حتى يطابق احدها ، وبما ان التفاعيل طائفتان ، سباعية وخماسية الحروف ، فالبحور على ثلاثة انواع ، اما سباعية واما خماسية و ماممتزجة ، ويمكن ان نركب دوائر وبحوراً وموازين للابيات لا حصر لها ، ولا شرط لتأليفها غير التناسق والجمال ومطابقة الموضوع ؛ ولا عبرة بالتفاعيل الرباعية والسداسية وغيرها ، فانها تُلحق باحدى الطائفتين ، ولا عبرة ايضاً باختلاف اساليب النظم ، باعتماد ميزان واحد كما في القصيدة ، او موازين مختلفة كما في الموشحات ، فالقصد من ذلك كله هو إظهار الايقاع .

الدائرة الاولى

تتألف هذه الدائرة (١) من ٢٤ حرفا (١٤ م + ١٠ س) (*) او من ١٤ نقرة (٤ مفردة + ١٠ مزدوجة) هكذا (٢) :

ا د ج ب ه و

بالعلامات الشعرية / / ه / ه / / ه / ه / ه / / ه / ه / / ه / ه / ه

وبالنقرات الايقاعية ١ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢

(٣) وها نحن نسرد اشهر ما يتفرع عنها من البحور والموازين :

أ) البحر الطويل :

بالابتداء من نقرة (ا) نحصل على (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) وهي شطر الطويل التام ، وله عروض واحدة (مفاعلن) بدلا عن مفاعيلن ، لها ثلاثة ضروب ، مفاعيلن ، مفاعلن ، فعولن ، ويجوز مع الضرب الاول التصريع ،

---

(١) — جعلنا الدائرة كخط مستقيم ، على اعتبار طرفيه متصلين ، حتى اذا بدأنا من نقطة عدنا اليها كأننا نمشي على محيط دائرة . (*) م = متحرك ، س = ساكن . (٢) ان عدد الحروف المتحركة في كل ميزان يكون دائما اكثر من عدد الساكنة ، فاذا اردت ان تعرف عدد النقرات البسيطة والمزدوجة في اصل كل ميزان مها كان نوع الجوازات الطارئة عليه ، فاطرح عدد حروفه الساكنة من المتحركة ، فالباقي هو عدد النقرات البسيطة والمطروح عدد المزدوجة ، اما في الضروب المذيلة ، اي في السبب المبسوط ، فيهمل ساكن واحد عند عد النقرات .

(٣) رقم ١ = دوبل كروش ، ورقم ٢ = كروش ، ويستطيع كل شاعر او موسيقي ان يرسم اي ميزان كان بالعلامات الموسيقية ، ثم ينقره على آلات الايقاع ، وسوف نبدأ البحث بتطويل ، ثم نقلل الشرح تدريجاً ، كلما وجدنا ان القارئ يستطيع أن يقيس ماتختصره على ماسلف ذكره .

وهو جعل العروض مماثلة لضرب البيت الاول من القصيدة ، للدلالة على القافية . ويجوز في فعولن = فعولُ بصورة عارضة ، اما قبل الضرب الثالث فبصورة لازمة ، وندر في مفاعيلن = مفاعيلُ .

١) – **فالعروض الاولى** مع الضرب الاول = (٢٨ م + ١٩ س)

خليق بأهل الفضل إنماء بستاني   بتقدير آرائي وتصوير احساني

فحقٌ على الاعلام تعزيز بعضهم   ليسطع نور الفكر في كل ميدان

٢) – ومع الضرب الثاني = (٢٨ م + ١٨ س) مثاله :

اذا انت اكرمت الكريم ملكتَهُ   وان انت اكرمتَ اللئيم تمردا

٣) – ومع الضرب الثالث = (٢٧ م + ١٧ س)

تُعيّرنا أنّا قليل عديدنا   فقلت لها إنّ الكرام قليلُ

مجزوء الطويل – اذا اقتطعنا من شطر الطويل التام التفعيلة الاخيرة كان ميزان مجزوئه (فعولن مفاعيلن فعولن) مرتين ، وله عروضان ، فعولن وفعولْ ، فللأولى ضربان فعولن وفعولْ ، وللثانية واحد مثلها ، وندر استعمال الجميع .

٤) – **فالعروض الاولى** مع ضربها الاول = (٢٠ م + ١٤ س)

وزهرٍ كساه الحسن ثوباً   سليمانُ لم يلبسْ نظيرَه

٥) – ومع الثاني = (١٩ م + ١٤ س)

هل السحرُ الاّ طهرُ قلبٍ   اذا ما جمالُ الوجه زالْ

٦) – **والعروض الثانية** مع ضربها ، = (١٨ م + ١٤ س)

لقد قيل : ان الظلم داءْ   فلا تأمَن اهل الرياء

مشطور الطويل – ونقراته كشطر واحد من الطويل التام ، ومثاله :

(صريعُ الغواني لا يُفيق من السكرِ)

ب) البحر البسيط :

بالابتداء من نقرة (ب) ، نحصل على مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن ، وهي شطر البسيط التام ، وله عروض واحدة (فعِلُن) بدلا عن فاعلن ، لها ضربان ، فعِلن وفعْلن ، ويُصرّع الثاني ، ويجوز في فاعلن فعِلن ، وفي مستفعلن مفاعلن .

١) – **العروض الاولى** مع الضرب الاول = (٢٨ م + ١٨ س)

لا يحملُ الحقد من تعلو به الرتبُ ولا ينال العلى من طبعهُ الغضبُ

٢) – ومع الثاني = (٢٧ م + ١٩ س) ، ومثاله مع التصريع .

اضحى التنائي بديلا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

بنتم وبنّا فما ابتلّت جوانحنا شوقا اليكم ولا جفّت مآقينا

مجزوء البسيط – اذا اقتطعنا التفعيلة الاخيرة من شطر البسيط التام بقي ميزان مجزوئه (مستفعلن فاعلن مستفعلن) مرتين ، وله ثلاثُ اعاريض وستة ضروب :

فالعروض الاولى مستفعلن لها ضربان ، مستفعلن ومستفعلان .

والعروض الثانية مفعولن ، « « مفعولن (مستفعل) ومفعولْ

والعروض الثالثة فعولن ، « « فعولن = (مفاعل) وفعولْ .

٣) – **فالعروض الاولى** مع ضربها الاول = (٢٢ م + ١٦ س)

لا تلتمس موعداً من مخلف ولا تعش طالباً ما لم يَتِم

٤) – ومع الثاني = (٢٢ م + ١٧ س) ومثاله كالبيت السابق باستبدال جملة (ما لا يتم) بجملة (ما لا ينال) .

٥) – **والعروض الثانية** مع ضربها الاول = (٢٠ م + ١٦ س)

مالي ارى اجمل الاسفارِ بالخوض في ابحر الاشعارِ

٦) – ومع الثاني = (١٨ م + ١٦ س) ومثاله بتسكين راء « الاشعار » .

٧) – اما **العروض الثالثة** مع ضربها الاول ، = (٢٠ م + ١٤ س) .

والله لا أستطيع صدّك ولا اريد الحياة بعدك

٨) – ومع الثاني = ٣٣ حرفا (١٩ م + ١٤ س) .

أجارَك الله يا جميلا تتيه في حسنه العقولْ

مشطور البسيط – وزنه مستفعلن فاعلن مرتين = (١٤ م + ١٠ س)

٩) – أراك يا فاتني كالوردة النـــاضره

فاذا اعتبرنا مستفعلن بدنية لمشطور البسيط وفاعلن عروضا او ضربا كما رأيت ، امكن ان نصيغ الموازين الآتية باستبدال فاعلن بـ فِعِلن ، فعْلن ، فعْلان .

فالعروض الاولى فاعلن وضربها الثاني فاعلان ، والعروض الثانية فعِلن وضروبها فعِلن فعْلن فعْلان ، والعروض الثالثة فعْلن ، لها ضربان فعْلن فعْلان

١٠) - **فالعروض الاولى** مع ضربها الثاني = (١٤ م + ١١ س)

مضت ليـالي الهوى   وظـلُّ ذاك الودادْ

١١) - **أما العروض الثانية** مع ضربها الاول، فالبيت منها = (١٤ م + ٨ س)

يا ربّة الخفرِ   وبهجة النظرِ

١٢) - ومع الثاني = (١٣ م + ٩ س) أمدركٌ وطري   ام ضائع عمري

١٣) ومع الثالث = (١٣ م + ١٠ س) غنىّ بنو البشرِ   بالنايِ والاوتارْ

١٤) **والعروض الثالثة** مع ضربها الاوّل = البيت منها (١٢ م + ١٠ س) .

بدت من الخدرِ   ابهى من البدرِ

١٥) - ومع الثاني (١٢ م + ١١ س) مَن ريقُها خمري   وثغرهـا الخمّارْ

ويُتحاشى التباس مشطور البسيط بمجزوء الرجز (يحنُّ الاوطانْ   حبيبُ أوطانه)

ج) البحر المديد

بالابتداء من نقرة « ج » نحصل على (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن) او (فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن) والشكل الاول هو المعوّلُ عليه كشطر المديد التام ، ويجوز في فاعلاتن ، فعِلاتن وفاعلاتُ ، وفي فاعلن ، فعِلن ، وقلما يستعمل المديد تاماً كالمثال الآتي :

١) - كل شيخ ان رأى في المنام ما مضى   ودَّ لو عاد شباب مع الصغرِ انقضى

مجزوء المديد - هو المديد بحذف فاعلن الثانية من شطريه ، وبهذه الحال تكون بدنيته فاعلاتن فاعلن ، واعاريضه وضروبه كما يلي :

العروض الاولى فاعلاتن وضروبها فاعلاتن ، فاعلانْ

» الثانية فاعلن   » فاعلان ، فاعلن ، فعِلن فعْلن

» الثالثة فعِلن   » فعِلن ، فعْلن ، فعْلان ،

» الرابعه فعْلن   » فعْلن ، فعْلان ،

٢) - **فالعروض الاولى** مع ضربها الاول = (٢٢ م + ١٦ س)

لم يمت من طاب ذكراً، وابقى للورى نفعاً ولم يرجُ أجـرا

٣) - ومع الثاني = (٢١ م + ١٦ س)

يامديد الهجر لاتنسَ وصلي واشتغالي بـك في كل آنْ

٤) - **والعروض الثانية** مع ضربها الاول = (٢٠ م + ١٥ س)

لا يغرنْ امرءاً حسنُهُ كل حسن صائر للفناءْ

٥) - ومع الثاني = (٢٠ م + ١٤ س) ومثاله كرقم ٤ بحذف همزة الفناء

٦) - ومع الثالث = (٢٠ م + ١٣ س)

٧) - ومع الرابع = (١٩ م + ١٤ س)

قل لمن يختالُ بين الورى انت تدري اين من سلفوا = (رقم٦)

ومثال الميزان رقم ٧ ، باستبدال (سلفوا) بـ (كانوا) .

٨) - اما **العروض الثالثة** مع ضربها الاول فيساوي البيت منها (٢٠م+١٢س)

كل من حانت منيّتهُ لم يدافع دونه حرسْ

٩) - ومع الثاني (١٩ م+١٣) شرُّ اشجار علمتُ بها شجرات اثمرت ناسا

١٠) - ومع الثالث = (١٩ م + ١٤ س)

ليس من بعد الصبا امل لامرئٍ يهوى غصون البانْ

١١) - **والعروض الرابعة** مع ضربها الاول = (١٨ م +١٤ س)

١٢) - ومع الثاني = (١٨ م + ١٥ س)

ان لي في الحب اخوانا يرحمون العاشق الحائرْ

ومثال الميزان رقم ١٢ ، باستبدال (الحائر بـ الحيرانْ)

مشطور المديد - ميزانــه فاعلاتن فاعلن مرتين ، فاذا جعلنا فاعلاتن بدنية ، جاءت اعاريضه وضروبه هكذا :

العروض الاولى فاعلن ضروبها ، فعِلن ، فاعلن ، فاعلانْ ، فعْلن ، فاعْ

« الثانية فاعلان « « « « «

« الثالثة فعِلن « « « « «

« الرابعة فعْلن « فعْلن فاعْ

« الخامسة فاعْ « « « «

١٣) - **فالعروض الاولى** مع ضربها الاول = (١٤ م + ٩ س)

١٤) - ومع الثاني = (١٤ م + ١٠ س)

١٥) - ومع الثالث = (١٤ م + ١١ س)

يا سليمى في الصبا   انشدي لحنَ صَبا

فهذا البيت على الميزان رقم ١٣ ، واذا قلنا (الصبا) بدلاً عن (صَبا) كان على الميزان رقم ١٤ ، واذا قلنا الصباحْ ، كان على الميزان رقم ١٥

١٦) - ومع الرابع = (١٣ م + ١٠ س)

١٧) - ومع الخامس = (١٢ م + ١٠ س)

ليت شعري هل دَروا   حرقة الاشواقْ

وهو مثال الميزان رقم ١٦ ، اما مثال رقم ١٧ فبتسكين القاف في الاشواق .

١٨) **اما العروض الثانية** مع ضربها الاول = البيت منها (١٤ م + ١٠ س)

١٩) ومع الثاني = (١٤ م + ١١ س)

٢٠) ومع الثالث = (١٤ م + ١٢ س)

هبَّ من ارض العراقْ   ارجٌ انعشــــني

وهو على الميزان رقم ١٨ ، واذا قلنا (وقت السحرْ) بدلا عن (انعشني) كان على الميزان رقم ١٩ ، واذا قلنا (يحيي الفؤادْ) كان على الميزان رقم ٢٠

٢١) - **اما العروض الثالثة** مع ضربها الاول = البيت منها (١٤ م + ٨ س)

٢٢) - ومع الثاني = (١٤ م + ٩ س)

٢٣) - ومع الثالث = (١٤ م + ١٠ س)

جلَّ من قد جَبلَكْ   ببهــاء كَمَلــك

وهو مثال الميزان رقم ٢١ ، واذا قلنا (كالمَلك) بدلاً عن (كَملك) كان على الميزان رقم ٢٢ ، واذا قلنا (كالملاكْ) كان على الميزان رقم ٢٣ .

٢٤) - **اما العروض الرابعة** مع ضربها الاول = البيت منها (١٢ م + ١٠ س)

٢٥) - ومع الثاني = (١١ م + ١٠ س)

٢٦) - **أما العروض الخامسة** مع ضربها الاول = البيت منها (١١ م + ١٠ س)

٢٧) ـ ومع الثاني = (١٠ م + ١٠ س)

ياقوام البانْ ياخا الغزلانْ

فهذا البيت على الميزان رقم ٢٤ ، وبتسكين نون الغزلان يكون على رقم ٢٥ ، وبتسكين نون البانْ فقط ، يكون على رقم ٢٦ ، وبتسكين النونين يكون على رقم ٢٧ .

ملاحظة ـ قد يلتبس مشطور المديد مع مجزوء الرمل في بعض الاحيان ، فرأينا وضع الموازين من رقم ١٣ الى ٢٧ في هذا المكان ، لانها تُصاغ من مشطور المديد بدون تكلف ، وبجوازات اقل مما يقتضي لصوغها من مجزوء الرمل .

د) البحر السريع

زعم المتقدمون ان شطر السريع هو (مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ) ولكنه لا يستعمل على حاله ، بل يستعاض عن مفعولاتُ بـ فاعلن ، فبأي تكلف وتعمل يمكن ان يحصل هذا ؟ لذلك نفضل ان يستخرج البحر السريع من الدائرة الاولى بالابتداء من نقرة (د) فنحصل على التفاعيل الآتية : (مستفعلن مستفعلن فاعلن فعلانُ) ثم نقول ان البحر السريع لا يستعمل تاماً بل مجزوءاً ، فيبقى وزنه (مستفعلن مستفعلن فاعلن) مرتين ، وفي هذا القول من الوضوح والسهولة ما لا يخفى على المتأمل ، ولم يتكلم المتقدمون قط عن مشطور السريع ، لأنه في نظرهم كسائر البحور الثلاثية التفاعيل ، لا يمكن ان ينقسم شطره الى جزئين متماثلين ، ولو كان ينقسم الى جزئين مختلفين كما سيجيء ، فاذا اعتبرنا بدنية السريع (مستفعلن مستفعلن) واعتبرنا فاعلن عروضا او ضربا ، امكننا ان نقرر لهذا البحر الاعاريض والضروب الآتية : ويُقبل فيه من الجوازات ، مفاعلن ومفتعلن ، مكان مستفعلن .

فالعروض الاولى فاعلن ولها اربعة ضروب : فاعلن ، فاعلان ، فعِلن ، فعْلن

» الثاني فعِلن ولها ضربان فعِلن ، فعْلن

» الثالثة فعْلن » » فعْلن ، فعْلان

١) ـ فالبيت من العروض الاولى مع ضربها الاول = (٢٢ م + ١٦ س)

تشتاق ايار نفوس الورى وانما الشوق الى ورده

٢) - ومع الثاني = (٢٢ م + ١٧ س) ومثاله مع التصريع :

الناس للموت كخيل الطرادْ   فالسابق السابقُ منها الجوادْ
والموت نقــاد ، على كفه   جواهرٌ ، يختار منها الجياد

٣) - ومع الثالث = (٢٢ م + ١٥ س)

أترفض الارواح كأس الردى ؟   ما مات من قد لُفَّ بالكفنِ

٤) - ومع الرابع = (٢١ م + ١٦ س)

ان الألى اهتمّوا بارواحهم   لا يرهبون ظلمــة القبر

٥) - اما **العروض الثانية** مع ضربها الاول فالبيت منها = (٢٢ م + ١٤ س)

سبحان من لا شيء يعدلُه   في كثرة الاحسان والمننِ

٦) - ومع الثاني = (٢١ م + ١٥ س)

قلْ للذي أهاج فيَّ الهوى   وشدّ قلبي بين اضــلاعي
اني فــررت من مرابعه   بهجر آمــالي واطــماعي

٧) - اما **العروض الثالثة** مع ضربها الاول = (٢٠ م + ١٦ س)

خافٍ هواكِ الآن ام بادي   بينَ الفيافي ايــا الحادي

٨) - ومع الثاني = (٢٠ م + ١٧ س)

ليــلى ! أمــا من راحم صباً   قد هام في الاغوارِ والانجادْ ؟

وقد تجيء هذه العروض ضرباً ، والضرب عروضاً ، مثاله :

أودى الهوى بالعاشق الولهانْ   ولم يكن من بؤسه يدري
ما تفعلُ الاشعارُ والالحانْ   مع المعنّى ضيّقِ الصدرِ

موازين اخرى متفرعة من الدائرة الاولى

ان استخراج الموازين من الدوائر ليس بذي شأن كبير ، اذ ان كل امرىءٍ يستطيع استيفاء حاجته منها ، فغايتنا الرئيسية اذن هي غرس فكرة الايقاع وتعدد اشكاله في اذهان القراء ، وكل ميزان شعري دُرس بامعان يناسب معنى من المعاني ، فما كان ايقاعه هــادئاً او محزناً لا يصلح لشعر حماسي او مفرح ، وقس على ذلك .

وقد رأيتَ في البحر السريع ، اننا اذا بدأنا من نقرة (د) في الدائرة الاولى حصلنا على (مستفعلن مستفعلن فاعلن فعلانْ) والآن نقول : لا بأس من قسمة هذا الوزن الى شطرين مختلفين ، يتألف كل منهما من تفعيلتين ، مثاله :

١) ـ احيا باعمالي كما يفعـلُ الابطـالْ

وفي هذه الحال تكون مستفعلن الثانية عروضاً اولى ، ونستبدلها بـ مفعولن او فعولن فتكونان العروضين الثانية والثالثة ، كما يمكن جعل فعْلانْ ، ضربا ثانيا .

مثال : ـ ٢) ـ كم من فتاة عاشت حيـث لا تشتـاقْ

٣) ـ وقلبهـا يعـاني حرقـة الاشـواقْ

ويجوز في مستفعلن مفاعلن وندر مفتعلن ، ويجوز في فاعلن فعِلن .

وبالابتداء من نقرة « هـ » في الدائرة الاولى نحصل على « فاعلاتن فعولن » مرتين ، او على « فاعلن فاعلاتن » مرتين ، والشكلان واحد من جهة الايقاع ، ويجوز في فاعلاتن ، فعِلاتن و فاعلاتْ ، ومثاله :

٤) ـ قد رفعت صلاتي كالبخور امـامكْ

وبالابتداء من نقرة «و» نحصل على مفاعيلن فعولن مرتين ، او فعولن فاعلاتن مرتين ، والشكلان واحد من جهة الايقاع ، ويجوز في مفاعيلن مفاعلن وهذا مثاله :

٥) ـ سألتُ ذا الجلالِ نجاةً من ضـلالي

موازين الموشحات مركبة من الدائرة الاولى

وعلاوة على ماتقدم يمكن أن نشكل موازين مركبة اي ممتزجة من شطور البحور التي مرت ، فنأخذ مثلا تفعيلتين من مشطور المديد ، اي فاعلاتن فاعلن ، او ما يقابلهما ، اي فاعلن مستفعلن ، ثم نضيفهما الى تفعيلتين من مشطور البسيط ، اي مستفعلن فاعلن ، فيتولد من ذاك وزن جديد «فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن» ويمكن ان نقسمه الى اربعة اشكال وهي ، ١) تفعيلة وثلاث تفعيلات ، ٢) اثنتان واثنتان ٣) ـ ثلاث تفعيلات وواحدة ، ٤) ـ اربع تفعيلات منفردة عن بعضها ، ويقبل فيه من الجوازات مايقبل في السريع وأمثلة ذلك :

٦) - كللي   ياسحبُ تيجان الربى بالحلي

٧) - ذاك شعبٌ غافلٌ   ماذا ترى بوقظه ؟

٨) - اعتزلْ عشق الغواني فالهوى   كم قتلْ

٩) - بدرتمْ - شمس ضحى - غصن نقا - مسك شمْ

وعلى هذا المنوال نركب اشكالا من اضافة (فاعلن فاعلاتن) الى (فاعلاتن فاعلن) وبالعكس مثلا :

١٠) - ياترى - هل توافينا الليالي بالمنى = وزنه فاعلن - فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

١١) - يا بلادي - جادك الغيث ان غاض نبعُ

وزنه فاعلاتن - فاعلن فاعلن فاعلاتن .

ملاحظة - تستعمل الموازين التامة على الغالب في القصائد ، اما المجزوءة والمشطورة والمركبة ، فاكثر استعمالها في الاناشيد والاغاني والموشحات .

امثلة للتمرين

مـا كل ما يتمنى المرء يدركه	تجري الرياح بما لا تشتهي السفن
مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
ما كللما - يتمن - نلمرءُ يُد - ركهو	تجرر ْرياـ حُبما - لاتشتهس ْ- سفنو

كأن ثبيراً في عرانين وبله	كبيرُ اناسٍ في بجاد مزمل
فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن
كأنْنَ - ثبيرنفي - عراني - نوبلهي	كبير - اناسن في - بجادن - مزمملي

أشجاك الربع ام قدمُهُ	ام رماد دارس حممُهُ
فعِلاتن فاعلن فعِلن	فاعلاتن فاعلن فعِلن
اشجاكر - ربع ام - قدمُهُ	ام رمادن - داوسن - حممُهْ

ذو العقل في ارشاد ذي الجهل لا	يبرح طول العمر في غمه
مستفعلن مستفعلن فاعلن	مفتعلن مستفعلن فعْلن
ذلعقل في - ارشاد ذل - جهل لا	يبرحُ طو - للعمر في - غممهْ

الدائرة الثانية

تتألف هذه الدائرة من ٢١ حرفا (١٢ م + ٩ س) هكذا :

ا ب ج د

بالعلامات الشعرية | ٥ | ٥ | | ٥ | ٥ | ٥ | | ٥ | ٥ | ٥ | | ٥

وبالنقرات الايقاعية ٢ ٢ ٢١ ٢ ٢ ٢١ ٢ ٢ ٢١

١) بحر الرجز

اذا ابتدأنا من نقرة «ا» حصلنا على « مستفعلن ٣ مرات » وهي المعيار الاساسي لشطر الرجز ، ويجوز في مستفعلن مفاعلن وندر مفتعلن ، على ان المتقدمين اجازوا ايضا مفاعلُ ومستفعلُ وفعلتن ، ونظموا على الرجز كثيرا من الابحاث العلمية واللغوية ، فجعلوا كل بيت مستقلا بذاته ، له عروض وضرب متماثلان وزناً وقافية ، وهكذا خرج هذا البحر عن دقة الايقاع لكثرة جوازاته ، وقربه من اساليب الافرنج ، فدعي بحق حمار الشعراء ، وقلما تجد منه قصيدة في موضوع وجداني او عاطفي ، فاذا شئت ان تنظمها عليه ، وجب ان تهجر اساليب المتقدمين ، وتتقيد بما ذكرناه ، فتجد ان الرجز صالح للقصائد والاغاني والموشحات كغيره من البحور .

الرجز التام ـ وزن شطره مستفعلن ٣ مرات ، وهذه اعاريضه وضروبه :

العروض الاولى مستفعلن ، وضروبها ، مستفعلن ، مفاعلن ، مفعولن ، فعْلان .

« **الثانية** مفاعلن ، « ، فعولن ، مفاعلن ، مفاعلان .

« **الثالثة** مفعولن ، « ، مفعولن ، فعولن ، فعولْ ، فعْلان .

« **الرابعة** فعولن ، « ، فعولن ، فعولْ ، فعلان ، مفعولن

« **الخامسة** فعولْ ، « ، فعولن ، فعولْ ، فعْلان .

١) ـ **فالعروض الاولى** مع ضربها الاول = (٢٤ م + ١٨ س)

٢) ـ ومع الثاني = (٢٤ م + ١٧ س)

٣) ـ ومع الثالث = (٢٣ م + ١٨ س)

٤) ـ ومع الرابع = (٢٢ م + ١٨ س) ومثالها :

سيروا بنا نحو العلى واستهدفوا ماذكرهُ يبقى على كر الزمنْ

وهو مثال الميزان رقم ١ ، وباستبدال « كر الزمن » ب « مدى الزمن » مثال رقم ٢ ، واذا استبدلنا « على كر الزمن » ب « مدى الايام » حصلنا على مثال رقم ٣ ، وبتسكين الميم في الايام مثال الميزان رقم ٤ ؟

ملاحظة - يجيز بعضهم ورود مستفعلن ومفاعلن معاً في الاعاريض والضروب .

٥) - **والعروض الثانية** مع ضربها الاول = (٢٣ م + ١٦ س)

٦) - ومع الثاني ، = (٢٤ م + ١٦ س) .

٧) - ومع الثالث = (٢٤ م + ١٧ س) .

حيّ الذي صلاته فعالُهُ وبرُّه في عطفه يلوحُ « رقم ٥ »

وقلْ لمن يطوف بالمساجدِ ما كل من يؤمُّها بعابدِ « رقم ٦ »

ربك أدرى بامرىء مداهنِ فافعل ولا تكثرَنّ من المقالْ « رقم ٧ »

٨) - **والعروض الثالثة** مع ضربها الاول = (٢٢ م + ١٨ س)

٩) - ومع الثاني = (٢٢ م + ١٧ س) .

١٠) - ومع الثالث = (٢١ م + ١٧ س) .

١١) - ومع الرابع = (٢١ م + ١٨ س) .

تعاقُبُ الأسحارِ والآصالِ خلّى فؤادي كالفضاءِ الخالي

وكان قبلا مرتع الآمالِ تختال فيه ربّة الدلالِ

فالبيت الاول مثال الميزان رقم ٨ ، والثاني رقم ٩ ، وبتسكين اللام في الدلال مثال رقم ١٠ ، وباستبدال الدلال بـ « الأدلالْ » مثال رقم ١١ ؟

١٢) - **والعروض الرابعة** مع ضربها الاول = (٢٢ م + ١٦ س) .

١٣) - ومع الثاني = (٢١ م + ١٦ س) .

١٤) - ومع الثالث = (٢١ م + ١٧ س) .

١٥) - ومع الرابع = (٢٢ م + ١٧ س) .

١٦) - **والعروض الخامسة** مع ضربها الاول = (٢١ م + ١٦ س) .

١٧) - ومع الثاني = (٢٠ م + ١٦ س) .

١٨) - ومع الثالث = (٢٠ م + ١٧ س) ، ومثالها :

لا بد ان يدركنا المصيرُ وان يكن طال بنا المسيرُ
فاقبل اذن حوادث الليالي ولا تلمْ كسائر العُـذّالِ

فالبيت الاول مثال الميزان رقم ١٢ ، والثاني رقم ١٥ ، وبتسكين الراء في المسير مثال ١٣ ، وبتسكينها في المصير مثال ١٦ ، وبتسكينها فيهما معاً مثال الميزان رقم ١٧ ، اما مثال رقم ١٤ فهو :

لا بدّ أن يدركنا المصيرُ فلا تلم كسائر العذّالْ

وبتسكين راء المصير مثال ١٨ ، وقد جاء من العروض الثانية لصفي الدين الحليّ :

لا بلغ الحاسد مـا تمنى فقد قضى وجداً ومات منا
ولا أراه الله مـا يرومُهُ فينا ولا بُلّغ سوءاً عنـا

مجزوء الرجز ـ وزنه مستفعلن مستفعلن مرتين ، اما اعاريضه وضروبه فكما يلي : العروض الاولى مستفعلن وضروبها مستفعلن ، مفعولن ، فعولن ، فعولْ ، مستفعلان ، مستفعلانْ .

والعروض الثانية مفعولن ، وضروبها ـ مفعولن ، فعولن ، فعْلان ، فعولْ .
« **الثالثة** فعولن ، « ـ فعولن ، فعولْ .
« **الرابعة** فعولْ ، « ـ فعولْ ، فَعَل .
« **الخامسة** فعْلان ، « ـ فعْلان ، فَعَلْ ، فعولْ .
« **السادسة** فَعَل ، « ـ فعولْ ، فَعَلْ .

١٩) ـ **فالعروض الاولى** مع ضربها الاول = (١٦ م + ١٢ س) .
٢٠) ـ ومع الثاني = (١٥ م + ١٢ س) .
٢١) ـ ومع الثالث = (١٥ م + ١١ س) .
٢٢) ـ ومع الرابع = (١٤ م + ١١ س) .
٢٣) ـ ومع الخامس = (١٦ م + ١٣ س) .
٢٤) ـ ومع السادس = (١٧ م + ١٣ س) .

أحبابنا لا عاش من يغضبكم ولا بقي « رقم ١٩ »

رأيت طيفا في المنا م رافلا بالنورِ « رقم ٢٠ »
كأنـه اسـرار في هيكل منظورِ « رقم ٢٥ »

يا قرّة العين انظري   ما بي من النحول «رقم ٢١»
كزهرة يانعـة   ادركها الذبول «رقم ٢٢»

ومثال الميزان رقم ٢٣ مع التصريع : الهجر عندي والفراق ـ كلاهما ما لا يطاق
فابحث عن الحل الذي ـ من طبعه حب الوفاق

ومثال الميزان رقم ٢٤ مع التصريع : باتت تناجيني عيونه ـ وحديثنا شتى فنونه
نسقى بكاسات المنى ـ والسعد تسقينا يمينه

٢٥) ـ **والعروض الثانية** مع ضربها الاول = (١٤ م + ١٢ س)

٢٦) ـ ومع الثاني = (١٤ م + ١١ س) .
٢٧) ـ ومع الثالث = (١٣ م + ١٢ س) .
٢٧آ) ـ ومع الرابع = (١٣ م + ١١ س) .

يا بهجة الجنّات   سلطانة الورود «رقم ٢٦»
سبحان من اولاك   جنداً من الاشواك «رقم ٢٧»
تردُّ عن مغناك   الاعداء والاذى

وبتسكين الدال في الورود مثال الميزان رقم ٢٧آ ،

٢٨) ـ **والعروض الثالثة** مع ضربها الاول = (١٤ م + ١٠ س) .
٢٩) ـ ومع الثاني = (١٣ م + ١٠ س) .

يا منية الانام ـ ودّي لمستهام «رقم ٢٨» بشائر السلام ـ بنظرة ابتسام «رقم ٢٩»

٣٠) ـ **والعروض الرابعة** مع ضربها الاول = (١٢ م + ١٠ س)
٣١) ـ ومع الثاني = (١٢ م + ٩ س)

حياتنا سباق ـ والسر في الثبات «رقم ٣٠» ومثال رقم ٣١ يأتي .

٣٢) ـ **والعروض الخامسة** مع ضربها الاول = (١٢ م + ١٢ س)
٣٣) ـ ومع الثاني = (١٢ م + ١٠ س)
٣٤) ـ ومع الثالث = (١٢ م + ١١ س)
٣٥) ـ **والعروض السادسة** مع ضربها الاول = (١٢ م + ٩ س)
٣٦) ـ ومع الثاني = (١٢ م + ٨ س)

يا منية الأرواحْ	وسلوة الغريبْ	مثال رقم ٣٤ »
كوني كعندليبْ	يشدو من الفرحْ	» » ٣٦ »
بداعب الشجرْ	وينشر المرحْ	» » ٣١ »
كأنه سرحْ	في عالم الخيالْ	» » ٣٥ »
وان شدت اطيارْ	في رائع الاسحارْ	» » ٣٢ »
كأنها قيثارْ	ما مسّه بشرْ	» » ٣٣ »
فردّدي الالحانْ	كالعاشق السّعيدْ	» » ٣٤ »
واستقبلي الافراحْ	كالزهر يوم عيدْ	» » »

مشطور الرجز - ميزانه شطر واحد من الرجز التام ، وقد يقسم الى جزئين غير متساويين : أكرم به اصفر راقت صفرته - جواب آفاقٍ ترامت شهرته

منهوك الرجز ، وزنه مستفعلن مرتين ، فتكون مستفعلن الاولى عروضا والثانية ضربا ، وقد تذيل او ترفّل كلتاهما او احداهما ، وهذه امثلة على اعتبار كل بيت ميزانا مستقلا :

٣٧) - قومي لنفرح بين الظلالِ   ٣٨) - ولنرتشف - خمر الهوى

٣٩) - ملءَ الكؤوسِ بلا ملالْ   ٤٠) - ولنبتهج - مثل العنادلْ

٤١) ان الغرامْ - الذّ راحْ

ملاحظة - في لزوميات ابي العلاء مشطور رجز مذيل وزنه (مستفعلن مستفعلن فعولانْ) اني بنفسي في التقى لمرتابْ - ولا اشك في الحمام المنتابْ

واذا اجتمع العروض والضرب المرفلان مع جواز مفاعلاتن بدلا عن مستفعلاتن ، كان لنا ميزانٌ يعادل (مستفعلن فاعلن فعولن) ومثاله :

احنُّ شوقا الى ديارِ   رأيت فيها جمال سلمى

وقد ورد ذكره في مجزوء البسيط رقم « ١٤ » وما العبرة إلا في رنة الايقاع التي تميز ميزانا عن آخر .

ب) بحر الرمل

اذا ابتدأنا من نقرة « ب » حصلنا على « فاعلاتن ٣ مرات » وهي شطر بحر الرمل ، ويجوز في فاعلاتن ، فعلاتن ، وندر فاعلاتُ . ويعتبر شطر

الرمل المتداول (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) فتكون بدنيته فاعلاتن مرتين ، اما اعاريضه وضروبه فكما يلي :

العروض الاولى فاعلن ، وضروبها - فاعلاتن ، فاعلان ، فاعلن ، فعِلن
« **الثانية** فعِلن ، « - فعِلن ، فعِلان ، فاعلن ، فاعلان
« **الثالثة** فعْلن ، « - فعْلن ،

فالعروض الاولى مع ضربها الاول = (٢٣ م + ١٧ س)

١) - انما الدنيا غرور كلها   مثل لمع الآل في ارض القفارِ

٢) - ومع الثاني = (٢٢ م + ١٧ س) ومثاله مع التصريع :

ان وجدي كل يوم في ازدياد   والهوى يأتي على غير المراد
ياعذولي لا تلمني في الهوى   ليس لي مما قضاه الله راد

٣) - ومع الثالث = (٢٢ م + ١٦ س)

٤) - ومع الرابع = (٢٢ م + ١٥ س)

حِدْ عن اللذات واعلم انها   شركٌ يأنفه الحرّ الابي   (رقم ٣)
ايّ روحٍ روحُ من لم يذهل   بضجيج العالم المضطربِ   (رقم ٤)

٥) - **والعروض الثانية** مع ضربها الاول = (٢٢ م + ١٤ س)

٦) - ومع الثاني = (٢٢ م + ١٥ س)

٧) - ومع الثالث = (٢٢ م + ١٥ س)

٨)- ومع الرابع = (٢٢ م + ١٦ س)

سئمت نفسي المطايا وغدت   لا ترى غير طيوف الأبدِ   (رقم ٥)
فاذا اللذات في صدري سرت   لم تجد في ساحة الفكر جواد   (رقم ٦)
ومن النيران ما تضرمه   في قلوب الناس اهواء الجسد   (رقم ٧)
فوقاك الله من عابثةٍ   دأبها البغي واذلالُ العباد   (رقم ٨)

٩) - **والعروض الثالثة** مع ضربها = (٢٠ م + ١٦ س)

ايها المعرضُ عنا ظُلما   خلّنا نشكو الهوى والهمّا

مجزوء الرمل - وزنه فاعلاتن مرتين ، اما أعاريضه وضروبه فكما يلي :

العروض الاولى فاعلاتن - وضروبها فاعلاتن، فاعلان، فاعلن ، فعِلن ، فعْ، فاعْ

» **الثانية** - فاعلن - » فاعلاتن ، فاعلان .

» **الثالثة** - فاعلان - » فاعلاتن ، فاعلان .

١٠) - **فالعروض الاولى** مع ضربها الاول = (١٦ م + ١٢ س)

يا عليا بفـؤادي ردَّ إلفي ورقادي

١١) - مع الثاني (١٥ م + ١٢ س) من يلمني في غرامي - عذره جهل الغرامْ

١٢) - ومع الثالث (١٥ م + ١١ س) .

١٣) - ومع الرابع (١٥ م + ١٥ س) ومثاله :

هي شغل في التداني وهي في البعد عللْ (رقم ١٣)

اصبحت كل الاماني والاماني لا تُمَلّ (رقم ١٢)

١٤) - ومع الخامس = (١٤ م + ٢١ س)

بأبي باهي الجمالِ مائس القـدِّ

١٥) - ومع السادس = (١٣ م + ١١ س)

يا اخا البدر المفدّى ياقـوام البـانْ

١٦) - **والعروض الثانية** مع ضربها الأول (١٥ م + ١١ س)

١٧) - ومع الثاني = (١٤ م + ١١ س)

١٨) - **والعروض الثالثة** مع ضربها الاول (١٥ م + ١٢ س)

١٩) - ومع الثاني = (١٣ م + ١٣ س)

إنني فادي الورى فاقتدوا بي تستريحوا (رقم ١٦)

وليسدْ بين العبادْ بدمي برٌّ صحيحُ (رقم ١٨)

ومثال الميزان رقم ١٧ = (انني فادي الورى - فاسمعوا قولي الصريحْ)

ومثال رقم ١٩ باستبدال (الورى) بـ (العبادْ)

مشطور الرمل - البيت منه = شطرا واحداً من الرمل ، وقد يقسم قسمين غير متساويين ، ويكون ضربه على الاكثر مذيلاً (فاعلانْ)

٢٠) - انني نور البرايا - والحياهْ فاتبعوني - لا تسيروا في الظلامْ

وارفعوا الحبَّ الى الله صلاه واسجدوا بالروح ما بين الانامْ

وهناك ميزان (فاعلاتن فاعلاتن فاعْ) نتبعه ببحر الرمل وهذا مثاله :

قم بنا نذهب الى الجنات حيث نقضي اطيب الاوقاتْ

منهوك الرمل - وزنه فاعلاتن مرتين ، وقد تستبدل الثانية بـ فاعلان وهذا مثاله :

٢١) - يابلادي - يابلادي لك حبي - ووداديَ

٢٢) - وهواكِ - في الفؤادْ ورضاكِ - خير زادْ

امثلة للتمرين

ان شعباً يعرف الحــقَّ وســراً بــذبحهْ
ليت شعري غير صمت الــموتِ ماذا ما يُصلحهْ

تذهب الفوضى بملك تالد مثلما يبري الحديدَ المبردُ
والكفاآت بناةُ الملك إن هيّأ المسؤولُ ما يرجو الغدُ

ج) بحر الهزج

بالابتداء من نقرة (ج) نحصل على مفاعيلن ٣ مرات ، وهي المعيار الاساسي لشطر الهزج ، ولكنه لا يستعمل تاماً بل مجزوءاً ، وقلما استعمل مشطوراً او منهوكا ، ويجوز في مفاعيلن مفاعيلُ .

مجزوء الهزج وزن شطره « مفاعيلن مفاعيلن » وهذه أعاريضه وضروبه :

العروض الاولى مفاعيلن ، لها ضربان : مفاعيلن ومفاعيلان .

العروض الثانية فعولن = (مفاعي) ولها ضربان : فعولن وفعولْ .

١) - فالبيت من **العروض الاولى** مع ضربها الاول = (١٦ م + ١٢ س)

جمال المرء تقواهُ وفعل الخير لقياهُ

٢) - ومع الثاني = (١٦ م + ١٣ س) .

وما الاموالُ والجــاهُ سوى ضرب من البلبالْ

٣) - **والعروض الثانية** مع ضربها الاول = (١٤ م + ١٠ س) .

أنرْ ربي سبيــلي وكنْ نعم الدليلِ

٤) - ومع الثاني = (١٣ م + ١٠ س) ومثاله بتسكين اللام في « الدليل »

مشطور الهزج : وزنه مفاعيلن ٣ مرات وينقسم الى جزء وجزأين او بالعكس
٥) ـ من الدنيا ـ أتت اسباب أنـّاتي فلطـّف ايها الباري ـ عذاباتي

منهوك الهزج ـ وزنه مفاعيلن مفاعيلن ، فالاولى عروض والثانية ضرب وقد تذيّل احداهما او كلتاهما ، وهذه امثلة على ذلك :

٦) ـ ليـالي الوصل عندي عيـدْ ٧) ـ واوقات اللقـا مغنمْ
٨) ـ وشدوي الآنْ ـ على العيدانْ ٩) ـ لغصن البانْ ـ لو تعلمْ

موازين اخرى متفرعة من الدائرة الثانية

اذا بدأنا من نقرة (د) حصلنا على (مفعولن فعولن فاعلن فعْلانُ) ويصلح للموشحات والاناشيد فيأتي مقسوما الى شطرين ، كما في الامثلة الآتية ، وهكذا تكون فعولن عروضاً وفعلانُ ضربا ، ويجوز فيه فعلانْ ايضاً :

١) ـ ليلى أنقذيني ـ من جوى الاشواقْ ٢) ـ فالاحباب ترثي ـ للفتى المشتاقِ
٣) ـ والاطيار تشدو ـ لم يعد من لاحْ ٥) ـ والازهارُ فاحتْ ـ كالهوى الفوّاحْ

وقد تتفرع عن هذه الدائرة موازين أخرى نترك استخراجها للراغبين .

الدائرة الثالثة

تتألف هذه الدائرة من ٢١ حرفا (١٥ م + ٦ س) هكذا :

ا ب ج د
بالعلامات الشعرية | | | ٥ | | ٥ | | | ٥ | | ٥ | | | ٥ | | ٥ | | | ٥ | | ٥
وبالنقرات الايقاعية ١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ٢

فاذا بدأنا من نقرة (ا) حصلنا على متفاعلن ٣ مرات ، وهي شطر البحر الكامل التام ، ويستحسن فيها من الجوازات (مستفعلن) التي يكثر ورودها مكان متفاعلن حتى في الاعاريض والضروب ، على ان تردّ متفاعلن مرة واحدة على الاقل في الشطر ، كي لايلتبس بشطر الرجز .

الكامل التام ـ تتألف بدنية شطره من متفاعلن مرتين ، اما اعاريضه وضروبه :

العروض الاولى متفاعلن، وضروبها متفاعلن، فعلاتن او مفعولن، فعِلن، فعْلن،
» الثانية فعِلاتن او مفعولن، وضربها فعِلاتن او مفعولن.
» الثالثة فعِلن وضروبها - فعِلن، فعْلن، فعْلان.
» الرابعة فعْلن » - فعْلن.

فالبيت من العروض الاولى مع ضربها الاول = (٣٠ م + ١٢ س) ومثاله مع التصريع:

١) - يا من حوى ورد الرياض بخدّهِ وحكى قضيب الخيزران بقدّهِ
كل السيوف قواطع ان جُرِّدتْ وحسام لحظك قاطعٌ في غمدهِ

٢) - ومع الثاني = (٢٩ م + ١٢ س)، ومثاله مع التصريع:
لا تُخفِ ما فعلت بك الاشواقُ واشرحْ هواكَ فكلنا عشّاقُ
فعسى يُعينك من شكوت له الهوى في حملهِ فالعاشقون رفاقُ

٣) - ومع الثالث = (٢٨ م + ١١ س).
لا تعجبوا مما أقول لأنّهُ سبَبٌ والآجال تقتربُ

٤) - ومع الرابع = (٢٧ م + ١٢ س)، ومثاله مع التصريع:
يومُ المحبّ لطوله شهرُ والشهر يحسب انه دهرُ
سلبت نهاه غادةٌ في خدّها وردٌ وبين جفونها سحرُ

٥) - اما العروض الثانية مع ضربها الاول فالبيت منها = (٢٨ م + ١٢ س)
غيري يخافُ الموت اذ يلقاهُ وسواي طولُ العيش جلُّ مناهُ
ماذا يفيد المرءَ ان يتعامى عن حادثاتِ الدهر وهي تراهُ

٦) - اما العروض الثالثة مع ضربها الاول فالبيت منها = (٢٦ م + ١٠ س)
ان التي صيغتْ محاسنُها من لؤلؤ وكلاهُما ذهبُ

٧) - ومع الثاني = (٢٥ م + ١١ س).
وتلفّتت عيني فمذ بعُدتْ عني الديار تلفّتَ القلبُ

٨) - ومع الثالث = (٢٥ م + ١٢ س).
روّى الأله ثرى الاديب فما أحراه بالتقدير والأكرامْ

اما **العروض الرابعة** مع ضربها فالبيت منها = (٢٤ م + ١٢ س)

٩) — زين الفتى وفخاره يبدو بالقلب والالفاظ والذوق

مجزوء الكامل — وزن شطره متفاعلن مرتين ، وهذه أعاريضه وضروبه :

العروض الاولى —متفاعلن،وضروبها—متفاعلن،فعِلاتن او مفعولن،متفاعلان متفاعلاتن

« **الثانية** —فعِلاتن ، « — فعِلاتن او مفعولن ، فعِلن ،

« **الثالثة** — فعِلن ، « — فعِلن ، فعِلاتن ، فعِلان ، فعْلن ، فعْلان .

« **الرابعة** — فعْلن ، « — فعْلن ، فعْلان .

فالعروض الاولى مع ضربها الاول = (٢٠ م + ٨ س)

١٠) — من كنت انت حبيبه نعم النصيب نصيبه

ومع الثاني = (١٩ م + ٨ س) ومثاله :

١١) — اين الذين تسابقوا في المجد والحسنات ؟

ومع الثالث = (٢٠ م + ٩ س)

١٢) — يا ربة الادب الرفيـــع وطلعة البدر المنير

اني وضعت يدي على قلبي مخافة ان يطير

ومع الرابع — (٢١ م + ٩ س) ، ومثاله مع التصريع :

١٣) — غيري على السلوان قادر وسواي في العشاق غادر

لي في الغرام ســـريرة والله اعلم بالسرائر

١٤) — اما **العروض الثانية** مع ضربها الاول ، = (١٨ م + ٨ س) .

١٥) — ومع الثاني = (١٧ م + ٧ س) ومثاله :

خرجت من الجنات ومضت الى السموات (مثال رقم ١٤)

لهفـــي أليس بآت من دارهـــا خبر ؟ (مثال رقم ١٥)

١٦) — اما **العروض الثالثة** مع ضربها الأول ، = (١٦ م + ٦ س) .

١٧) — ومع الثاني = (١٧ م + ٧ س)

١٨) — ومع الثالث = (١٦ م + ٧ س) وامثالها :

أكريمة الحسب ورفيعة الادب رقم ١٦

رقي لمضطرب مترقرق العبرات رقم ١٧

ومثال رقم ١٨ بتسكين التاء في « العبرات » .

١٩) - ومع الرابع = (١٥ م + ٧ س) .
٢٠) - ومع الخامس = (٢٣ م + ٨ س) .
٢١) - **والعروض الرابعة** مع ضربها الاول = (١٤ م + ٨ س) .
٢٢) - ومع الثاني = (١٤ م + ٩ س) .

١٩) - قد مرَّ بي زمنٌ - كالليل مسودُّ ٢١) - وكأنَّ آمالي - بذبولها وردُ
٢٢) - فشكوتُ آمالي - لمهندس الاكوانْ ٢٠) - فأجارني كرماً - وصفتْ ليَ الايامْ

مشطور الكامل - يساوي البيت منه ، متفاعلن ٣ مرات ، ويجوز فيه مستفعلن مرتين على الاكثر ، وقد يقسم الى قسمين غير متساويين ، فيدخل الترفيل او التذييل على احدهما او على كليهما ، وهاك أمثلة باعتبار ان كل بيت مستقل ، فعلى الناظم ان ينسج على منواله ويحافظ على القافية :

٢٣) - يا هندُ إن حياتنا - كالاقحوانْ ٢٤) - لعبت به - ريحٌ وبدّه الزمانْ
٢٥) - فتأملي - سر الحياة برؤيتِهْ ٢٦) - فالارضُ تكفلُ نشرَهُ - من رقدتِهْ

منهوك الكامل - يتألف البيت فيه من متفاعلن مرتين ، واذا وردت مستفعلن فمرة واحدة ، ويمكن ترفيل او تذييل العروض والضرب او احدهما دون الآخر ، وهذه أمثلة على اعتبار ان كل بيت مستقل ، فينسج على منواله من جهة القافية والوزن .

٢٧) - نثر الندى - فوق الرياضْ ٢٨) - درراً تلوحْ - مثل الحبابْ
٢٩) - وكأنها - موجُ النسائمْ ٣٠) - من ذا الشرابْ - يتمايلُ
٣١) - فتناثرت - تلك الدُّررْ ٣٢) - طيَّ الهواء - وعلى الترابْ

واذا ابتدأنا من نقرة «ب» حصلنا على ميزان (فاعلاتُ مفاعلن فعلن مفاعلُ) ويصلح لمعاني الحيرة والاضطراب ، اما اذا ابتدأنا من نقرة «ج» فاننا نحصل على مفاعلتن ٣ مرات وهو معيار شطر الوافر قبل تعديله ، وسنفرد له دائرة خاصة . وبالابتداء من نقرة « د » نحصل على ميزان غير مستعمل (مفتعلن مفاعلتن فعولُ فعولُ) . وقد اهملنا ذلك مع أمثاله حباً بالاختصار .

امثلة للتمرين

وإذا اراد الله نشر فضيلة طُويت أتاح لها لسانَ حسود

الفخرُ لـلانسان طول زمـانهِ في أصغريه قلبـه ولسانهِ
الفخرُ للـْ ـ انسان طو ـ لَزمانهي في اصغري ْـ هي قلبهي ـ وَلسانهي
مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن

إن يفتخر اهلُ الغنى بثرائهم والاقوياءُ بما لهم من شـانِ
فليفتخر قلبي بعزَّة خـالقي وليزدهر بالعدلِ والاحسانِ

حجبوكَ عن مُقل الانام مخافةً من أن تخدّشَ حسنكَ الابصارُ
فتوهَّموكَ ولم يروكَ فأصبحت مِن وهمهم في خـدِّك الآثارُ

الدائرة الرابعة

تتألف هذه الدائرة من ٢١ حرفا (١٢ م + ٩ س) هكذا :

ب ط ح ز و ه د ج ا

وبالعلامات الشعرية | ه | | ه | ه | ه | ه | | ه | ه | | ه | ه | | ه

بالنقرات الايقاعية ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ٢ ١ ٢

البحر الخفيف

اذا ابتدأنا من نقرة « ا » حصلنا على (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) وهي ميزان شطر الخفيف التام ، ويجوز في فاعلاتن فعلاتن وندر فاعلاتُ ، وفي مستفعلن مفاعلن وندر مستفعلُ ، واستُحسنت فعِلاتن في عروض الخفيف التام وضربه ، حتى أجازوا فيها مفعولن اي بتسكين المتحرك الثاني ، واستُحسنت مفاعلن في عروض مجزوء الخفيف وضربه .

الخفيف التام ـ بدنيته (فاعلاتن مستفعلن) اما اعاريضه وضروبه فهي :
العروض الاولى ـ فاعلاتن، لها اربعة ضروب: فاعلاتن، مفعولن، فاعلن، فعْلانْ.
العروض الثانية ـ مفعولن « ثلاثة « « « فعلان .

١) ـ فالبيت من **العروض الاولى** مع ضربها الاول (٢٤ م + ١٨ س)
٢) ـ ومع الثاني = (٢٣ م + ١٨ س)

٣) ـ والبيت من **العروض الثانية** مع ضربها الاول =(٢٣ م + ١٨ س)
٤) ـ ومع الثاني = (٢٢ م + ١٨ س) .

وكثيراً ما يخلط الشعراء بين هذه الاعاريض والضروب في قصيدة واحدة خلافا للقاعدة ، لخفة هـذا البحر ونعومة رنته ، فلا تشعر الأذن بشذوذ الاختلاط ، وهذه امثلة عليه مع التصريع :

أتراهـا لكـثرة العشـاقِ   تحسب الدمع خلقة في المآقي   (مثال رقم ٣)
كيف ترثي التي ترى كل جفن   راءها غير جفنها غير راقـي   (« « ١)
ليس الاّ ابا العشائر خلق   ساد هـذا الأنام باستحقاقِ   (« « ٢)
ضارب الهام في الغبار وما يرهب ان يشرب الذي هو ساقي   (« « ١)

والبيتان الاخيران مع جواز ، اما مثال الميزان رقم ٤ فهو :

قد بكينا دماً على أقرانٍ ـ علّقوهم ظلما على الأعوادِ
واذا الظلم لم يُحطّمْ قامت ـ أمدَ الدهر ثورةُ الاحقادِ

٥) ـ والبيت من العروض الأولى مع ضربها الثالث = (٢٣ م + ١٧ س)
٦) ـ ومع الرابع = (٢٣ م + ١٨ س)

ليس من مات في الغرام بميتٍ   إنما الميْتُ العاشق اليائسُ (مثال الميزان ٥)

اما **مثال الميزان** رقم (٦) فباستبدال اليـائس بـ (الولهانْ) .

٧) ـ والبيت من العروض الثانية مع ضربها الثالث = (٢١ م + ١٨ س)

صاحِ غادر مراتع الغزلانْ   قبل ان تلقى غادر الاجفانْ

العروض الثالثة فاعلن ، ولها ثلاثة ضروب : فاعلن فعلن فعْلن .
« **الرابعة** فعِلن ، « « « « « « «
« **الخامسة** فعْلن ، « ضربان فعْلن ، فعْلان .

٨) ـ فالبيت من **العروض الثالثة** مع ضربها الاول = (٢٢ م + ١٦ س)
٩) ـ ومع الثاني = (٢٢ م + ١٥ س) .
١٠) ـ ومع الثالث = (٢١ م + ١٦ س) .

قل لمن يدري السر في أدمعي   لا تكرر عـذلاً عـلى مسمعي

وباستبدال (مسمعي) بـ (أذْني) مثال الميزان رقم ٩، وباستبدالها بـ (سمْعي) مثال ١٠

١١) - والبيت من **العروض الرابعة** مع ضربها الاول = (٢٢ م + ١٥ س)

١٢) - ومع الثاني = (٢٢ م + ١٤ س)

١٣) - ومع الثالث = (٢١ م + ١٥ س)

ياعـليماً بالداء في كبدي   داوِ روحي ودعْ ضنىً في الجسدْ

وهو مثال الميزان رقم ١١ وباستبدال (في الجسد) بـ (جسدي) نحصل على مثال رقم ١٢، وباستبدالها بـ (جسْمي) نحصل على مثال الميزان رقم ١٣.

١٤) - والبيت من **العروض الخامسة** مع ضربها الاول = (٢٠ م+١٦ س)

١٥) - ومع الثاني = (٢٠ م + ١٧ س)

إنَّ مـن في اجفانها سحرُ   ما كفاها الصدود والهجـرُ   (مثال رقم ١٤)

وباستبدال «الهجر» بـ «الهجرانْ» مثال الميزان رقم ١٥.

مجزوء الخفيف. - وزنه فاعلاتن مستفعلن مرتين، فتكون بدنيته فاعلاتن، وعروضه او ضربه مستفعلن، ويستحسن فيها مفاعلن، وقد يُذيل، مثاله:

١٦) - خُطَّ امر لفاعلٍ   انْ يجئْ غـيره يُـلمْ   = (١٦ م+١٠ س)

١٧) - إتقِ الله وحده   مـالكٌ مـا له شريكْ   = (١٦ م+١١ س)

وقد تجيء مفعولن عروضا او ضربا لمجزوء الخفيف، نقلاً عن مستفعلن ومفاعلْ، وقد يذيل الضرب، مثلا:

١٨) - قد سلونا ذكراها، او «هواها» - وهجرنا مغناها، او «سناها»

١٩) - كل حـيٍّ مرهونٌ - للرزايا يا امي، او «يا اماه».

مشطور الخفيف. - يساوي البيت منه شطراً من الخفيف التام، قد يقسم الى جزء وجزأين أو بالعكس:

كم غصونٍ - تميس في الروض ليلا   والهوى بالقلوب قـد - مال ميلا

يا لليلٍ أودى به - نورُ ليلى

منهوك الخفيف - يلتبس بمنهوك الرمل فراجعه هناك.

ب) بحر المنسرح

بالابتداء من نقرة «ب» نحصل على (مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن) وهي ميزان شطر المنسرح، ويلزم في مفعولاتُ وفي مستفعلن الثانية حذف

الساكن الثاني فتصبحان فاعلاتُ و- مفتعلن ، ويقابله (مستفعلن فاعلن مفاعلتن) ويجوز في مستفعلن مفاعلن ومفتعلن .

المنسرح التام - بدنيته مستفعلن فاعلاتُ ، وله عروضٌ واحدة مفتعلن ضرباها مفتعلن ومفعولن .

١) - فالبيت من **العروض الاولى** مع ضربها الاول = (٢٤ م + ١٤ س) .

أنت الذي لو يُعابُ في ملأٍ ما عيب الا لأنه بشرُ

وايضا - أنظرْ الى المجد كيف ينهدمُ وعروة الملك كيف تنفصمُ

٢) - ومع الثاني = (٢٣ م + ١٥ س) ، ومثاله مع التصريع :

ازائرٌ باخيال ام عائدْ ام عند مولاك انني راقدْ

ومنها - ليت ثنائي الذي اصوغ فدى من صيغ فيه فانه خالد

مجزوء المنسرح - وزنه مستفعلن مفعولاتُ مرتين ، فتكون بدنيته مستفعلن وعروضه او ضربه مفعولاتُ ، ولوقوع التاء طرفا تشبع (مفعولاتن) ، ولا تجيء فاعلاتُ في مجزوء المنسرح لانها باشباع التاء تمسي فاعلاتن ، فيلتبس بشطر المجتث ، ويساوي البيت من مجزوء المنسرح (١٦ م + ١٤ س) ومثاله :

٣) - احبُّه اذ يجفوني فالصدُّ سحرُ المفتون

موازين متنوعة متفرعة من الدائرة الرابعة

بالابتداء من النقرات « ج د ه و ز ح ط » نحصل على موازين غريبة تصلح للموشحات والفرديات ، يقسم كل منها الى جزئين غير متساويين ، او الى جزء وثلاثة اجزاء وبالعكس ، حسب استحسان الشاعر ومناسبة الموضوع ، وهذه هي :

ج) فعولن مستفعلن فاعلن فعْلن ، ومثاله = سليمى ان المنى - زهرة تذوي

د) مستفعلن فاعلن فعْلن فعولن ، « = ما زال في غيِّه - حتى المماتِ

ه) فاعلن فاعلن مستفعلن فعْلن ، « = انت يا نجمتي - كالواله الشاكي

و) فعولن فعولن فاعلن مفعولن ، « = ذرفنا دموعاً - كالندى المنثور

ز) فاعلن فعْلن فعولن مستفعلن ، « = انما الدنيا - نشيد لا ينتهي

ح) فعولن فاعلاتن فعْلن فعولن ، « = سمعت الحق يدوي - فوق الغمامِ

ط) مفعولن فعولن فعْلن فعولاتُ ، « = ارسلنا لهندٍ - اسمى التحياتِ

ويمكن ان يتفنن الشاعر بهذه الموازين ، فيجعلَ لها اعاريض وضروبا متنوعة بادخال بعض الجوازات الموسيقية المناسبة ، فنقول في الميزان (ح) مثلا = مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن .

اذا لم أصلحِ الفوضى - باجتهادي يظلُّ الفن مغموراً - في بلادي

ويقال في الميزان « ج » فعولن مفعولن - فاعلن فعْلانْ ، وقس على ذلك كل ما ضربنا صفحاً عنه ، اعتماداً على فطنة من يودّ التوسع في البحث .

الدائرة الخامسة

تتألف هذه الدائرة من (١٢ م + ٨ س) هكذا :

ا ب

بالعلامات الشعرية /./ ٥ / ٥ // ٥ / ٥ // ٥ / ٥ // ٥ / ٥

وبالنقرات الايقاعية ١ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ٢ ٢

بحر المتقارب :

بالابتداء من نقرة « ا » ، **نحصل على (فعولن ٤ مرات) وهي ميزان** شطر المتقارب ، ويجوز فيه فعولُ ، اما اعاريضه وضروبه فهي :

العروض الاولى - فعولن ، لها ثلاثة ضروب ، فعولن ، فعولْ ، فعَلْ .

« **الثانية** - فعولْ ، « ضربان فعولْ ، فعَلْ .

« **الثالثة** - فعَلْ ، « ثلاثة ضروب ، فعولْ ، فعَلْ ، فعْ .

١) - فالبيت من العروض الاولى مع ضربها = (٢٤ م + ١٦ س) .

٢) - ومع الثاني = (٢٣ م + ١٣ س) .

٣) - ومع الثالث = (٢٣ م + ١٥ س) .

فمثال الميزان رقم ١ = أيخشى السجينُ انفكاكَ قيودِ ويطلب تمديد عهد الأسارِ ؟

وبتسكين الراء في الأسار ، مثال الميزان رقم ٢ ، اما رقم ٣ فمثاله :

وقفتُ أناجي نسيم الصباحِ فكان قمينـــا بحمل الهوى

٤) - والبيت من العروض الثانية مع ضربها الاول = (٢٢ م + ١٦ س) .

٥) - ومع الثاني = (٢٢ م + ١٥ س) .

فمثال رقم ٤ ـ حماةَ الديار عليكم سلامْ   أبت ان تذلَّ النفوس الكرامْ

ومثال رقم ٥ ـ كرقم ٣ مع تسكين الحاء في الصباحْ .

٦) ـ والبيت من **العروض الثالثة** مع ضربها الاول = (٢٢ م + ١٥ س) .

لئن وارت الارضُ من قبلنا   فهل ضيَّعت حكمة الغابرينْ ؟

٧) ـ ومع الثاني = (٢٢ م + ١٤ س) .

وحقك انت المنى والطلبْ   وانت المرادُ وانت الاربْ

٨) ـ ومع الثالث = (٢١ م + ١٤ س) .

تمهّلْ قليلاً بحبّْ الذي   رماكَ وساق بلا رأفَهْ

مجزوء المتقارب ـ وزن شطره فعولن ٣ مرات ، اما اعاريضه وضروبه فهي :

العروض الاولى ـ فعولن لها ثلاثة ضروب فعولن ، فعولْ ، فعَلْ .

« الثانية ـ فعولْ « ضربان ـ فعولْ ، فعَلْ .

« الثالثة ـ فعَلْ « « ـ « « .

٩) ـ **فالعروض الاولى** مع ضربها الاول = (١٨م + ١٢ س) .

١٠) ـ ومع الثاني = (١٧ م + ١٢ س) .

١١) ـ ومع الثالث = (١٧ م + ١١ س) .

١٢) ـ **والعروض الثانية** مع ضربها الاول = (١٦ م + ١٢ س) .

١٣) ـ ومع الثاني = (١٦ م + ١١ س) .

١٤) ـ **والعروض الثالثة** مع ضربها الاول = (١٦ م + ١١ س) .

١٥) ـ ومع الثاني = (١٦ م + ١٠ س) . وأمثلة ذلك كله :

بلادي سقاكِ الهناءْ   وجادت ثراكِ السماءْ

فما ضاع فيك الوفاءْ   ولا شاع فيك الرياءْ

فكلٌّ من هذين البيتين يمكن ان يعطينا أمثلة جميع هذه الموازين ، من ٩ الى ١٥ وغيرها ايضا ، وذلك بتحريك الهمزة تارة وبتسكينها اوحذفها تارة اخرى ، في العروض والضرب معا ، او في احدهما دون الآخر فتأمل .

مشطور المتقارب . ـ وزن شطره فعولن مرتين ، اما عروضه وضروبه فهي :

العروض الاولى ، فعولن ، لها ثلاثة ضروب ، فعولن ، فعولْ ، فعَلْ .

العروض الثانية ، فعولْ ، لها ضربان ، فعولْ ، فَعْلْ .
« الثالثة ، فعلْ ، « « « «

١٦) - فالعروض الاولى مع ضربها الاول = (١٢ م + ٨ س) .
١٧) - ومع الثاني = (١١ م + ٨ س) .
١٨) - ومع الثالث = (١١ م + ٧ س) .
١٩) - والعروض الثانية مع ضربها الاول = (١٠ م + ٨ س) .
٢٠) - ومع الثاني = (١٠ م + ٧ س) .
٢١) - والعروض الثالثة مع ضربها الاول = (١٠ م + ٧ س) .
٢٢) - ومع الثاني = (١٠ م + ٦ س) .

فمثال الميزان رقم ١٦ = أطالَ حبيبي عذاب الغرامِ :

وبتسكين الميم نحصل على مثال الميزان رقم ١٧ ، وباستبدال الغرام بـ(الهوى) نحصل على رقم ١٨ ، وبمثل ذلك مع استبدال حبيبي بـ (الحبيبْ) نحصل على مثال الميزانين رقم ١٩ و ٢٠ .

اما مثال الميزان رقم ٢١ فهو : يحبُّ السمرْ ونقر الدفوفْ وباستبدال الدفوف بـ (الوترْ) نحصل على مثال الميزان رقم ٢٢ .

البحر المتدارك

بالابتداء من نقرة (ب) نحصل على (فاعلن ٤ مرات) وهي ميزان شطر المتدارك ، ويجوز في فاعلن ، فِعلن او فاعلُ مرة او مرتين على الاكثر ، اما اعاريضه وضروبه فهي :

العروض الاولى ، فاعلن ، لها ثلاثة ضروب ، فاعلانْ ، فاعلن ، فَعْلن .
« الثانية ، فَعْلن ، لها ضرب واحد ، فَعْلن .

١) - فالبيت من العروض الاولى مع ضربها الاول = (٢٤ م + ١٧س) .
٢) - ومع الثاني = (٢٤ م + ١٦ س) .
٣) - ومع الثالث = (٢٣ م + ١٦ س) .

فمثال رقم ١) ـ كلما اشرقت شمسنا خلّفت للألى فكرٌ ولكل رأي حميدْ
« « ٢) ـ غاب عن خاطري وهو امر عجب كم صغير اتى وكبير ذهبْ
« « ٣) ـ لا تقلْ يا فتى انني زائلُ لم يمت عالم وأبه خالدُ
٤) والبيت من العروض الثانية مع ضربها = (٢٢ م + ١٦ س) ومثاله: كرقم ٣ بتسكين اللام في (زائل).

مجزوء المتدارك ـ يتألف شطره من فاعلن ٣ مرات، فتكون بدنيته فاعلن مرتين، له عروض واحدة فاعلن، وضروبها فاعلان، فاعلن، فعْلن.
٥) فالبيت من **العروض الاولى** مع ضربها الاول = (١٨ م + ١٣ س).
٦) ومع الثاني ـ = (١٨ م + ١٢ س).
٧) ومع الثالث = (١٧ م + ١٢ س).
فمثال الميزان رقم ٥) يا منى العاشق الآملِ دمت للمرتجي المستهامْ
وباستبدال المستهام بـ (السائلِ) مثال رقم ٦ وبتسكين لامه مثال رقم ٧:

مشطور المتدارك ـ يتألف شطره من فاعلن مرتين، اما اعاريضه وضروبه فمثل المجزوء، ومثاله ـ ٨) ـ قام يسعى سحرْ ـ منيتي بالكؤوسْ.
ومثال الضربين الثاني والثالث باستبدال الكؤوس بـ (كالقمرْ) أو بـ (الفاتنْ)

بحر الخبب ـ يلحقونه بالمتدارك، وميزان شطره التام (فعِلن ٤ مرات) ولا تستعمل فيه فاعلن، ويجوز في فعِلن فعْلن، مرتين او ثلاثا على الاكثر.
وعروضه فعِلن، لها اربعة ضروب، فعِلن، فعْلن، فعِلان، فعْلان.
١) ـ فالبيت من **العروض الاولى** مع ضربها الاول = (٢٤ م + ٨ س).
٢) ـ ومع الثاني = (٢٣ م + ٩ س).
٣) ـ ومع الثالث = (٢٤ م + ٩ س).
٤) ـ ومع الرابع = (٢٣ م + ١٠ س).
فمثال الميزان رقم ١ ـ يا ليل الصبُّ متى غدُهُ أقيامُ الساعة موعدُهُ
ومثال « ٢ ـ رقد السمّار وأرّقهُ ألمٌ في القلب يعانيهِ
وباستبدال (يعانيهِ) بـ (ترى أيزولْ) مثال رقم ٣، وباستبدالها بـ (من الاشواقْ) مثال رقم ٤؟

مجزوء الخبب - وزنه فعِلن ٣ مرات ، فتكون بدنيته فعلن مرتين ، وعروضه فعِلن ، لها اربعة ضروب ، فعِلن ، فعْلن ، فعِلان ، فعْلان .

٥) - فالبيت من **العروض الاولى** مع ضربها الاول = (١٨ م + ٦ س) .

٦) - ومع الثاني = (١٧ م + ٧ س) .

٧) - ومع الثالث = (١٨ م + ٧ س) .

٨) - ومع الرابع = (١٧ م + ٨ س) .

فمثال الميزان رقم ٥) - من لم يترك أثرا في أمَّته اندثرا

وباستبدال (اندثرا) بـ (زالا) مثال رقم ٦ ، وباستبدال عجز البيت بقولنا (في الناس قضى كشريدْ) مثال رقم ٧ ، وباستبداله بقولنا (في الناس نسوْا ذكراهْ) مثال رقم ٨ :

مشطور الخبب - وزن شطره فعِلن مرتين ، اما عروضه وضروبه فكالمجزوء :

٩) - فعروض مشطور الخبب مع ضربها الاول = (١٢ م + ٤ س) .

١٠) - ومع الثاني = (١١ م + ٥ س) .

١١) - ومع الثالث = (١٢ م + ٥ س) .

١٢) - ومع الرابع = (١١ م + ٦ س) .

ومثال رقم ٩) - أيصادفنا فرحٌ وهنا

فاذا استبدلنا (وهنا) بـ (وارفْ) نحصل على مثال رقم ١٠ ، (وسلامْ) مثال رقم ١١ ، و (نوضاهْ) مثال رقم ١٢ ؟

الدائرة السادسة

اذا ابتدأنا من النقرة الرابعة في دائرة البحر الكامل ، حصلنا على ميزان اجزاؤه (مفاعلتن ٣ مرات) وقد اعتبره المتقدمون شطر الوافر ، ولكنهم قالوا انه لا يردُ الا باستبدال مفاعلتن الثالثة بـ فعولن ، وبما ان هذا التكلف يخرج بالوزن عن أساسه ، رأينا ان نفرد للوافر دائرة خاصة هكذا :

ا ج ب

بالعلامات الشعرية / / ٥ / / / ٥ / / / ٥ / / / ٥ / / ٥ / ٥

وبالنقرات الايقاعية ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ٢ ٢

وهي تتألف من ١٩ حرفا (١٣ م + ٦ س) ويجوز في مفاعلتن مفاعيلن ، اما في مجزوء الوافر فيقتضي ان ترد مفاعلتن في كل شطر كي لا يلتبس بالهزج .

الوافر التام ـ له عروض واحدة ، فعولن ، ولها ضرب واحد ، فعولن .

١) جزاكم ذو الجلال بني دمشقٍ وعزُّ الشرق أوله دمشقُ

مجزوء الوافر ـ وزنه مفاعلتن مرتين ، واذا دخل عليه الجواز (مفاعيلن) في العروض او الضرب لزم القطعة كلها . فمثال العروض مفاعيلن مع الضرب مفاعلتن = (١٩ م + ٩ س) .

٢) ـ يُريك إذا بدا وجباً ـ حكاهُ الشمسُ والقمرُ

٣) ـ ومثال العروض مفاعلتن مع الضرب مفاعيلن = (١٩ م + ٩ س)

حبيب قلوبنا ملكٌ براه الله من نورِ

للتمرين ـ اضلُّ الناس في الدنيا سبيلا محبٌّ باتَ منها في وثاقِ

فضولُ المال ذاهبةٌ جُزافا كماءٍ صُبَّ في كأسٍ دهاقِ

موازين الموشحات متفرعة من الدائرة السادسة

بالابتداء من نقرة « ب » نحصل على ميزان اجزاؤه (فاعلن متفاعلن متفاعلن) ويجوز فيه مستفعلن مرة واحدة ، وقد ينقسم الى جزء وجزأين او بالعكس ، وقد يدخل الترفيل والتذييل على احد الجزأين او عليهما معا ، وهذه امثلة من ذلك ليقاس عليها عند اللزوم :

١) ـ مَنْ هدى ـ اهل الضلالِ وشيَّدا

٢) ـ معهــدا ـ للعلم فهو اخو المكارمْ ، او « اخو الندى »

٣) ـ والفتى بجهــادهِ ـ وفضيلتهْ

٤) ـ خالدٌ ببلادهِ ـ طول الزمانْ ، او « وقبيلته »

وبالابتداء من نقرة « ج » نحصل على ميزان (فعولن مفاعلتن مفاعلتن) ويجوز فيه مفاعيلن . ومثاله :

٥) ـ بلادي وان جارتْ ـ فخير بلدْ

٦) ـ سموّنا ـ باعمالٍ وأفكــارِ

الدائرة السابعة

ا ب ج د ه و ز ح

بالعلامات الشعرية /ه/ه//ه//ه//ه//ه//ه//ه/ه

وبالنقرات الايقاعية ٢ ٢ ١ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ٢

وهي تتألف من ١٩ حرفا (١١ م + ٨ س) فبالابتداء من اية نقرة نحصل على :

ا) = مستفعلن فاعلن فاعلاتن = بعض الورى همهم أن يسودوا ـ والله خير وابقى ثوابه

ب) = فاعلن فاعلن فاعلن فعْلن، ويجوز في فاعلن فعلن، وقد ذكر في بحر المتدارك.

ج) = فعولن فعولن فعولن فعْلن، ويجوز في فعولن فعول، ويشبه المتقارب، ومثاله :

سألتُ المهي ـ هدوءَ البالِ ونبذَ الملاهي ـ وحسنَ الحالِ

د) ـ فاعلاتن فعولن مستفعلن، او فاعلن فاعلاتن مستفعلن، وقد يذيّل، ومثاله :

علّمينا بجدٍ ـ كي نعملا ولنكنْ خيرَ شعبٍ ـ بين الملا

ه) ـ فعولن فعولن فعْلن فعولن، ويجوز في فعولن فعولُ، ومثاله :

أيا دارَ هندٍ رُدّي سلامي

و) ـ فاعلن فعْلن فاعلن فاعلن، وقد يذيّل ومثاله :

عندكم فوضى ـ وهي بئس المصيرْ فاتْبعوا رأيي ـ في الزمان الأخيرْ

ز) ـ مفاعيلن فاعلن فاعلاتن ومثاله : ـ اذا سرنا في ظلال المنايا

فلا نخشى عاديات الرزايا

ح) ـ فعْلن فاعلن فاعلن فاعلن، وقد يذيّل ومثاله : يا بدرَ الدجى ـ يا مثال الحبيبْ

ملاحظة ـ وهناك دائرة أخرى وزن شطرها (مستفعلن فاعلن مفاعيلن) وقد يذيّل، ومثاله : ـ مرّتْ نجومُ الدجى على الولهانْ.

الدائرة الثامنة

ا ب ج د ه و ز ح

بالعلامات الشعرية //ه//ه//ه/ه/ه/ه/ه/ه/ه/ه/ه

وبالنقرات الايقاعية ١ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢

تتألف هذه الدائرة من ١٩ حرفا (١١ م + ٨ س) ويحسن ان تنقسم الى جزأين غير متساويين ، فبالابتداء من اية نقرة نحصل على :

ا) — مفاعلن فعْلن فاعلن فعْلن ومثاله — ومن رأى نذلاً فاز بالمالِ
بكى على شهمٍ بائس الحالِ

ب) — فعولن فعْلن فعولن فاعلن ، وقد يذيّل ومثاله :

ودادي يبقى — وتذوي مُنيتي فحدّث قومي — وقل عاش الثبات°

ج) — فعْلن فاعلن فعْلن مفاعلن ، وقد يذيّل ، ومثاله :

يا غصن النقا — هل من توفّقٍ ان الملتقى قصدي فحقّقِ

د) — مستفعلن مستفعلن فعولن ، وقد مرّ ذكره في بحر الرجز .

ه) — فاعلن فعْلن مفاعلن فعْلن ، ويذيّل ، مثاله — حكمة الباري تدبُّر الاكوان°

و) — فعولن فاعلن فعولن فعْلن ، « « — رضاكم غايتي فكونوا عوْني

ز) — فعْلن مفاعلن فعْلن فاعلن ، « « — تذكارُ فاضلٍ يحيا للابدْ

ح) — فاعلن فعولن فعْلن فعولن ، « « — بادروا اليـنا قبل الفـواتِ

الدائرة التاسعة

	ط	ح	ز	و	ه	د	ج	ب	ا
بالعلامات الشعرية	/ ه / / ه / ه / / ه / ه / / ه / / ه / ه								
وبالنقرات الايقاعية	٢ ١	٢	٢ ١	٢	٢ ١	٢	٢		

وهي لتتألف من ١٧ حرفا (١٠ م + ٧ س) فبالابتداء من اية نقرة نحصل على :

ا) — مستفعلن فاعلن فاعلن ، ويجوز في مستفعلن مفاعلن ، وفي فاعلن فعِلن ، وقد يذيل ومثاله : سألت عن بأسه عندما قالوا له ، انت طين وماء°

ب) — فاعلن فاعلاتن فعولن ، او فاعلن فاعلن فاعلاتن ، ويجوز في فاعلن فعِلن ، وفي فعولن فعولْ ، مثاله : كلُّ ما قد يراه جهول لذةً فهو مثل السّرابِ
والفتى من درى غاية العيـ ـشِ فلم يتئد في الطّلاب

ج —) — فعولن فعولن مفاعيلن ، ويجوز في فعولن فعولُ ، وفي مفاعيلن مفاعلن ، شرط ان تلزم في العروض والضرب ، وقد يذيل ، وهذا مثاله :

١) اذا جاءنا قاصد يشكو - صروف الزمان عضدناه
٢) ومن يرتجي من حياته - ثواباً فلا بدّ نائله

د) = مستفعلن فاعلن فعْلانُ (او مفعولن) وقد ذكر في مجزوء البسيط .

ﻫ) = فاعلن فاعلن مستفعلن ، وقد يذيل ، ويجوز في مستفعلن مفاعلن او مفتعلن ، وفي فاعلن فعلن ، مثاله :

كل نفس اذا حُمّ القضا رهن أمر الأله المقتدر
فاذا تبعت بارئها كرمت وعلت في الرتب

و) = فعولن مفاعيلن فعولن ، وقد ذكر في مجزوء الطويل .

ز) = مستفعلن مستفعلن فعلن ، « « « « السريع .

ح) = فاعلاتن فاعلن فاعلن ، « « « « المديد .

ط) = مفاعيلن فعولن فعولن ، ويجوز في مفاعيلن مفاعيلُ ، وفي فعولن فعولُ ومثاله :

ملذاتُ الهوى والغواني وجمعُ المالِ في ذي الحياةِ
أضاليلُ يرى البعض فيها نعيماً ، وهي شص البغاةِ

الدائرة العاشرة

ا ب ج د ﻫ

بالعلامات الشعرية /٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥

وبالنقرات الايقاعية ٢ ٢١ ٢١ ٢١ ٢١ ٢١ ٢١

ا) = فاعلن مفاعلن مفاعلن ، وقد يذيل ، ويجوز في فاعلن فعلن ، ومثاله :

إنما محامدي لأمتي - والفتى فخاره بأمّته
فهي ان تناثرت جسومنا - خلّدت فعالنا مدى الزمان

ب) = مفاعلن مفاعلن فعولن ، وقد ذكر في بحر الرجز .

ج) = مفاعلن مفاعلن فاعلن ، وقد ذكر في بحر السريع .

د) = مفاعلن فاعلن مفاعلن ، وقد يذيل ، ويجوز في مفاعلن مفاعلُ ، وفي فاعلن فاعلُ :

سلي النجومَ التي عيونها - ساهرةٌ في الدجى ولن تنام ، او « للابدِ »

ﻫ) - فعولن مفاعلن مفاعلن = هزأنا فكان ذاك ذنبنا - وكنا أحقّ بالتأملِ

الدائرة الحادية عشرة

ا ب ج د ه و ز

بالعلامات الشعرية ‍/ ‍/ ٥ / ٥ / ٥ / / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥

وبالنقرات الايقاعية ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ١ ٢ ١ ٢

وهي تتألف من ١٧ حرفا (١٠ م + ٧ س) وبالابتداء من اية نقرة نحصل على :

ا) = فاعلاتن فاعلن فعولن ، او فاعلن مستفعلن فعولن ، ويجوز في فاعلاتن فعلاتن وفاعلاتُ ، وفي فاعلن ، فعلن ، ومثاله :

إنهم قد جهلوا جهادي　　　وادّعوا اني من الأعادي

فدعي قوماً بلا رشادٍ　　　دأبهم مضرّةُ العبادِ

ب) = فعولن فاعلن مفاعيلن = عظيمٌ شوقنا الى الوادي　وعهدٍ زاهرٍ ببغدادِ

ج) ـ مستفعلن فعولن فاعلن ، او فُعلن مفاعلن مستفعلن ، ويجوز في مستفعلن مفاعلن . وفي فعولن فعولُ ، ومثاله = يمضي بنو السماء للعلى ـ اما بنو الثرى فللدُّنى

د) ـ فاعلن فعولن فاعلاتن ، = ربُّنا يردُّ الجور عنا ـ رغم كل جبارٍ عنيدِ

ه) ـ مفاعلن فُعلن مفاعيلن = مفاعلن مستفعلن فُعلن ، وقد ذكر في بحر السريع .

و) ـ مفاعيلن فعولن فاعلن = كفانا مانلاقي ، فالهوى ـ عذابٌ ، ياكرام المنبتِ

ز) ـ مستفعلن فُعلن مفاعلن ، ويجوز في مستفعلن مفاعلن ومفتعلن ، مثاله :

ياوردةً يحيي أريجهـا　　　فؤادَ من يشتاقُ روضني

لا كان من يهوى لغايةٍ　　　ان لم تكن في روح وردني

الدائرة الثانية عشرة

ا ب ج د

بالعلامات الشعرية ‍/ ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ / ٥ / ٥ / ٥

وبالنقرات الايقاعية ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢

وهي تتألف من ١٥ حرفا (٨ م + ٧ س) وبالابتداء من اية نقرة نحصل على :

ا) ـ مستفعلن فُعلن فُعلن ، ويجوز في مستفعلن مفاعلن ، مثاله .

يا أهل سوريا دمتمُ ـ منارة للمستهدي

ب) ـ فاعلاتن فعْلن فعْلن ، ويجوز في فاعلاتن فعلاتن ، مثاله :

غيرُ مجد نفعاً الا ـ ما أتينا من إحسانِ

ج) ـ فعْلن فعْلن فاعلاتن ، = إني لما عزّ صبري ـ وكّلتُ الباري بأمري

د) ـ فعْلن فاعلاتن فعْلن ، او مفعولن فعولن فعْلن ، ومثاله :

رِفقيَّ يا سـلمى إني شاكٍ من هواكِ المضني

الدائرة الثالثة عشرة

هي دائرة البحر المجتثّ ، وتتألف من ١٤ حرفا ، (٨ م + ٦ س) هكذا :

و ب ه د ج ا

بالعلامات الشعرية | ه | | ه | | ه | | ه | ه | ه

وبالنقرات الايقاعية ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ٢ ٢

ا) ـ بالابتداء من نقرة « ا » نحصل على مستفعلن فاعلاتن ، وهو ميزان شطر المجتث ، والبيت المنظوم عليه = (١٦ م + ١٢ س) ، ويجوز في مستفعلن مفاعلن ، وفي فاعلاتن فعِلاتن ، وليس له إلا عروض واحدة فاعلاتن لها ضربان فاعلاتن وفاعلانْ مثاله :

ان الذين تراهُمْ ـ كالغاصبين العتاةِ هم عذابٌ أليمٌ ـ عدا اضطراب الحياةِ

وبتسكين التاء المربوطة ، نحصل على مثال ضربه الثاني :

ومن أمثلته ـ سهرتُ منه الليالي وَـ لما بدا يتثنّى ، الخ .

ب) ـ وبالابتداء من نقرة « ب » نحصل على (مفاعيلن فاعلاتن) وهو ميزان شطر (البحر المضارع) ، والبيت المنظوم عليه = (١٦ م + ١٢ س) ويجوز في مفاعيلن مفاعيلُ : أراكم يا آل ودّي ـ تناسيتم كل جهدي

واهملتم ذكرياتي ـ فهل ذا عن حسن قصدِ

اوزان متنوعة متفرعة عن هذه الدائرة

ج) ـ فاعلاتن مفاعيلن ومثاله = ذكّرينا بأوقاتٍ كم شرحنا الهوى فيها

د) ـ فعولن فعولن فعْلن « = رأيت المنايا سيلا قلوبُ الورى تخشاهُ

ه) ـ فاعلاتن مستفعلن ، وقد ذكر في مجزوء الخفيف .

و) ـ فعْلن فاعلن فاعلن ، يشبه مجزوء المتدارك ، وقد يذيَّل ضربُهُ ، وهذا مثاله :

هل يدري الفتى انه عن هذي الدُّنى راحلُ

ام ان الورى كلّهم في جمع الثرى غارقون؟

الدائرة الرابعة عشرة

ا ب ج د

بالعلامات الشعرية / / / ه / ه / ه / ه / ه / ه

وبالنقرات الايقاعية ١ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢

ا) ـ فعِلن فعْلن مفعولن وقد يذيّل في العروض والضرب او في احدهما دون الآخر

ابداً ارجو من ربي لبني قومي المجـادا

ب) ـ فعْلن مفعولن فعِلن، وقد يذيّل: يا اهل الارض اتعظوا ـ يكفي ان البعث قريب°

ج) ـ مفعولن فعِلن فعْلن، « « مسكينْ رجل الدنيا ـ كم يغـترْ بامواله°

د) ـ مفتعلن فعْلن فعْلن، « « فيقابله مفتعلاتُن مفعولان° مثاله :

كم حكم سارت مثلا ما برحت نور الدنيا

الدائرة الخامسة عشرة

ا ب ج د ه

بالعلامات الشعرية / ه / ه / ه / / ه / ه / ه / ه

وبالنقرات الايقاعية ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ٢

وهي تتألف من (٧م + ٦ س)، وهذه اهم الموازين المتفرعة منها :

ا)ـ مفعولن مفاعيلن، وقد يذيّل : هل يرضى بنو قومي ـ بالخسران والذلِّ (او) الخذلان°

ب) ـ مستفعلن مفعولن ، وقد ذكر في مجزوء الرجز .

ج) ـ فاعلاتن مفعولن ، وقد ذكر في مجزوء الخفيف .

د) ـ فعولن فعْلن فعْلن ، وقد يذيّل ، ومثاله :

تعالوا نشدو لحناً لليلى يوم العرسِ ، او « الافراح° »

ه) ـ فعْلن فعْلن فاعلن ، وقد يذيّل ، ومثاله :

هوى قلبي غـادةً ليست الا بدرَ تمْ ، او « غصنَ بان° »

الدائرة السادسة عشرة

ا ب ج د ه

بالعلامات الشعرية / ه / / ه / / ه / / / ه

وبالنقرات الايقاعية ٢ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢

وهي تتألف من (٨ م + ٤ س) وهذه اهم الموازين المتولدة منها :

ا) ـ بالابتداء من نقرة « ا » نحصل على (فاعلاتُ مفتعلن) او (فاعلن مفاعلتن) وهما ميزان شطر (**البحر المقتضب**) ، ويجوز في مفتعلن ، وفي مفاعلتن مفاعيلن ، شرط ان يلزم في العروض والضرب ، مثاله :

حامـلُ الهوى تعبُ   يستخفُّــه الطَّربُ

ب) ـ مفاعلن فعِلاتن ، وهو يطابق وزن البحر المجتث ، شرط ورود فعِلاتن دائماً

أمامنا عقباتٌ ـ وراءها تبعاتُ   فآزروا بعضاً ـ أيا شبابُ وهاتوا

ج) = مفاعلتن فاعلن ، ويجوز في مفاعلتن مفاعيلن ، وقد يذيّل ، مثاله :

أليس جميع الورى ـ وماغنموا زائلٌ ؟ وبحالة التذييل (للزوال) بدلا عن زائلٌ .

ومثاله مع الجواز ـ وقل : ربي انـني ـ من القوم الذاكرين

د) = فعِلاتن مفاعلن ، وهو كمجزوء الخفيف شرط استعمال فعِلاتن دائما ، وقد يذيل مثاله ـ لعبت خمرةُ الهوى ـ برؤوس الاماثل ، او « المهذبين »

ﻫ) = فعولن مفاعلاتُ ، ويذيل ضرورةً ، ومثاله :

عليمٌ بكل حالٍ ـ غنيٌّ عن السؤالِ   مجيبٌ اذا دعاهُ ـ مُصلٍّ ـ بلا ملالِ

الدائرة السابعة عشرة

ا ب ج د ﻫ و

بالعلامات الشعرية / / ٥ / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ وهي تتألف من ١٢ حرفا

وبالنقرات الايقاعية ١ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ (٧ م + ٥ س)

ا) = فعولن فاعلاتن ، مثاله : = كأني جاهلٌ ما تعاني مـن شقاءِ

ب) = مفعولن مفاعيلُ ، ويذيل ، وقد ذكر في الدائرة الخامسة عشرة .

ج) = مستفعلن فاعلن ويذيل ، وقد ذكر في مشطور البسيط .

د) = فاعلاتن فعولن ، ويجوز في فاعلاتن فعِلاتن ، مثاله :

أملٌ في الصباحِ ـ ضائعٌ في المساءِ   كابتسامِ الملاحِ ـ او كلامِ المرائي

ﻫ) = فعولن مفاعيلن ، وقد ذكر في مشطور الطويل .

و) ـ فاعلاتن فاعلن ، وقد ذكر في مشطور المديد .

الدائرة الثامنة عشرة

ا ب ج د

بالعلامات الشعرية /٥/٥/٥//٥/٥/٥

وبالنقرات الايقاعية ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٢

وهي تتألف من (٦ م + ٥ س) وهذه اهمّ الموازين المتولدة منها :

ا) - مفعولن فعولن ، ويجوز في فعولن فعولْ ، وهذا مثاله :

كن عبداً مشكوراً يرضى بالقليلْ لا تطمع بدارٍ عقباها الرحيلُ

ب) - مستفعلن فعْلن ، ويجوز في مستفعلن مفاعلن ، مثاله :

يا جارتي ليلى - يا زهرة الوادي

ج) - فاعلاتن فعْلن ، ويجوز في فاعلاتن فعلاتن ، ومثاله :

إنما انشادي غاية الزّهادِ

د) - = فعولن مفعولن وقد يذيّل ، ومثاله :

سلونا يا ليلى - فما نفع الذكرى او « التذكارْ »

الدائرة التاسعة عشرة

ا ب ج د

بالعلامات الشعرية /٥//٥/٥/٥

وبالنقرات الايقاعية ٢ ١ ٢ ٢ ٢

وهي تتألف من (٥ م + ٤ س) وهذه اهمّ الموازين المتولدة منها :

ا) - = فاعلن فعْلن وقد يذيل ، مثاله = انت في قومي - صاحبُ الامرِ

ويجوز في فعلن فعلْ ، فتلزم في العروض والضرب = مال واحتجبْ - وادّعى الغضبْ

ب) - = فعولن فعْلن ، ومثاله = أغني لحني - فيصغي الدّهرُ .

ج) - = فعْلن فاعلن ، وقد يذيل ، مثاله = يا راعي الظبا - يا صنو الغزالْ

د) - = مستفعلاتن ، ويجوز فيه مستفعلانْ ومفاعلان ، وقد ذكر في منهوك الرجز ، مثاله :

عاشت بلادي فخرَ البلادِ

وعاش قومي زينَ العبادِ

الوان المنظومات

إن المنظومات الشعرية التي يمكن ان تصاغ حسب الموازين الآنفة الذكر متنوعة ، كالقصائد والمخمسات والموشحات وغيرها ، وهي تختلف عن بعضها كالبشارف عن السماعيات ، أو كالموشحات عن الأدوار ، فيقتضي ان نتكلم عن اشكال المنظومات الشعرية ، كتمهيد لاشكال الالحان الموسيقية ، نظراً للتشابه الأيقاعي القائم بين المنظومات جميعها ، سواء أكانت كلاماً ام اصواتاً . ولا يخفى ان المنظومات الشعرية لا تتقيد بالموازين فحسب بل تخضع لعلم القافية ، الذي يحدد نهاية كل ميزان بشكل كأنه رنين جرسي ينبه الاسماع ، ويفصل بين نهاية البيت وبدء الذي يليه ، وحدود هذا العلم تشبه المستقرات اي المحطات الموسيقية في الالحان ، لذلك سنذكر شيئاً عن علم القافية ، اولاً لكونه خاتمة الموازين الشعرية فلا يحلو النظم بدون مراعاته ، وثانياً لانارة سبيل الموسيقيين فيما اذا خطر لهم يوماً ان يحددوا شروطاً فنية لتقفية الالحان ، وهو امر لا يزال حتى الآن متروكاً للذوق الملحن ، واليك الآن الوان المنظومات الشعرية :

١) - **القصائد** : وهي اهم الوان المنظومات العربية ، تتألف من ابيات لا يقل عددها عن السبعة ، وكل بيت شطران صدر وعجز ، وتلزم القافية نهاية الشطر الثاني ، اما الشطر الاول فمطلق منها ، وتنظم القصائد على الغالب من البحور التامة ، ودواوين الشعر العربي ملأى بها ، ويلحق بالقصائد **المشطر الشعري** ، وهو ان يأخذ الشاعر أبياتاً لسواه ، فيضع لكل منها عجزاً للصدر ، وصدراً للعجز ، فيمسي كل بيت بيتين . اما اذا قلّ عدد الابيات المنظومة عن سبعة فتسمى المنظومة (مقطوعة او شذرة) والفرق بين المقطوعات وبين المثنيات والمثلثات والمربعات والمخمسات ، انما هو في التزام القافية ، ولا علاقة له بعدد ابيات القطعة كما يتوهم البعض .

٢) - **المشطورات** : هي شطور منظومة على معيار ايقاعي ، واحد بالغاً ما بلغ عددها ، وتلزم القافية كلا منها ، سواء كتبت تلك الشطور منفردة (اي كل منها في سطر خاص) او كل شطرين في سطر كالابيات ، وفي الحالتين يمكن التمييز بينها وبين القصائد التي لا تلزم القافية الا اعجاز ابياتها ، واليك مثالاً من المشطورات :

عليَّ درعٌ من نسيج الادبِ   تكلُّ عنها ماضيات القضبِ
ولي لسانٌ من بقايا الحقبِ   يقنص بالمكر اسود الغضبِ

٣) — **المثنيات** — لا تختلف عن المقطوعات الاّ بان صدور الأبيات تلزم قافية يختارها الشاعر، واعجازها تلازم قافية أخرى، دون تحديد عدد الابيات الذي يكون اثنين على الغالب، او ثلاثة فما فوق الى السبعة واكثر الشعر الافرنجي من هذا اللون، بصرف النظر عن الميزان مثلاً:

كنتَ صقراً قرشيـــاً علما   ما على الصقر اذا لم يُؤنسِ
إن تسلْ اين قبور العظما   فعلى الافواه او في الانفسِ

فاذا لم تلزم القافية الصدور، بل اختلفت كما في المثال الآتي عدّت من المقطوعات:

هل تحدّث الغاب مثلي   منزلاً دون القصورْ
فتتبّعت الســواقي   وتسلّقت الصخورْ

٤) — **المثلثات** — يتألف بيت المثلثات من ثلاثة شطور، يعتمد الشاعر في الاثنين الاولين قافية واحدة يمكن ان تتغير في كل بيت، وقد تتغير اعاريض الشطرين ايضاً، اما الشطر الثالث فيلزم قافية وضربا لا يتغير في كل ابيات المنظومة التي لا يحدّد عددها، ومثاله:

يا فريد الحسن رفقاً   بالذي قد ذاب شوقاً   وغدا مثل الخيالْ
فهل الحب هنــاءْ   ووعود ووفـــاءْ   ام عذاب وامتثالْ

وقد تتخذ المثلثات شكل القصائد، فتبدو تارة بشطرين وتارة بثلاثة، وذلك بقسمة البيت الى ثلاثة اقسام، يقفى الاخيران منها بقافيتين مختلفتين تلازمان في كل القصيدة ويترك القسم الاول بدون تقفية، وقد يحذف القسم الاخير، فيبدو البيت كأنه من مجزوء البحر المنظوم عليه، وهو ما دعاه المتقدمون (التشريع) وهذا مثاله:

شوقي اليك على المدى، شوق الربا — ض الى الندى، من وابل الامطارِ
يا متهمي بسلوه، كن في الهوى — لي منجدا، مع قلة الانصارِ

ولصفي الدين الحلي قصيدة من هذا النوع مطلعها (جنَّ الظلام فمذ بدا متبسما)

٥) — **المربعات** — يتألف بيت المربعات من اربعة شطور، يعتمد الشاعر في الثلاثة الاولى منها قافية واحدة يمكن ان تتغير في كل بيت وقد تتغير الاعاريض ايضا، ثم يلزم في الشطر الرابع قافية وضربا لا تتغير في كل مربعات تلك المنظومة، ومثاله:

ظلام الليل قد اطبق   فنم يا طفل لا تقلق
يعود النور والرونق   اذا ما الله ابقانا

وقد استعملت المربعات قديما في النظم على ميزان الدوبيت ، وهو فارسي يتألف حسب دائرة خاصة به ، اجزاؤها (فَعْلن فعِلن مفاعلن مفتعلن) وما يتفرع منها ، وقد يذيل ، وهذا مثال من تلك المربعات ، مع العلم بان الشطر الرابع منها شكل آخر من موازين الدوبيت .

لو صرتُ من السقام في زيّ سواكْ   لا اعشق دون سائر الخلق سواكْ
لا كنتُ إن انثنيتُ عن دين هَواكْ – أدعى في الانام ، من أهل الذمامْ

٦) – المخمسات – يتألف بيت المخمسات من خمسة شطور يعتمد الشاعر في الاربعة الاولى منها قافية يمكن ان تتغير في كل بيت ، ثم يلزم في الشطر الخامس قافية وضربا في كل ابيات القطعة ، ولا تتغير هذه القاعدة سواء تألف المخمس باضافة ثلاثة شطور الى شطرين من نظم سابق ، كما في المثال الآتي ، او تألف باضافة اربعة شطور على كل عجز من قصيدة سابقة ، او كان كله بشطوره الخمسة لشاعر واحد ، وفي دواوين الشعر اشكال كثيرة منه :

افدي التي لو رآها البدر مال لها   شوقاً وان قتلت صباً حلّ لها
حورية لو رآها عابدٌ لهبا   مرّت بحارس بستانٍ فقال لها
قطفت رماني نهديك من شجري

٧) – الموالات – يتألف الموال من خمسة شطور يلزم الشاعر في الثلاثة الاولى منها وفي الخامس ايضا قافيةً واحدة ، ثم يعتمد للشطر الرابع قافية اخرى ، ولا يزيد الموال على خمسة شطور ، ومجموعات الموسيقى العربية مفعمة بالموالات ، ولكن اكثرها منظوم بلغة العوام ، دون تقيد بالقواعد العربية ، والموال يأتي على الغالب من بحر البسيط ، واليك واحداً من بحر آخر على سبيل المثال :

هلي راح راحْ باقلبي شكوتك لله   قسمتك جت كده تقدر تقول اسلاه
ما قلت لك فضها هددتني بالآه   يا ترى انصحك والا اتركك مجروح
القدر شاف كده ، جوا الفؤاد ولاه

هلمرح – رحيقابي – شكوتكْ – للاه   قسمتكْ – جتكداتق – درتقل – أسلاه
ملتلك – فضضاهد – ددتني – بل آه   يا تُرى – إنصحك ول – لتركك – مجروح
فاعلن فاعلاتن فاعلن فعلان   فاعلن فاعلاتن فاعلن فعلان
إلقدرْ – شف كداجو – ول فؤ د – ولاه = » » » »

فاصلاحاً للحال ، رأينا ان نضع مثالين من الموال بتحوير مقطوعتين للمرحوم صفي الدين الحلي في الفخر ، آملين ان تنصرف انظار الشعراء الى تنظيم موالات على أصول اللغة ، في مواضيع تبعث الحماسة والفرح والقوة والنشاط في القلوب ، فقد كفانا إكثاراً من التأوّه والنحيب ؛ فالعهد المشرق يتطلب :

سلي الرماح العوالي عـــن معالينا واستشهدي البيض هل خاب الرجا فينا
اعزّنا بين اهـــل الارض باريـنا اذ نحـــن قوم ابت اخلاقنا شرفا
أن نبتدي بالاذى من ليس يؤذينا

إن الصوارم ما زالت بأيدينا تميس عُجباً ، ويهتزُّ القنا لينا
ومجدُ أعلامنا في الناس يُعلينا بيضٌ صنائعنا، سودٌ وقائعنا
خضرٌ مرابعنا حمرٌ مواضينا

٨) - **الموشحات** - هي اهمُّ ما في الشعر العربي من جهة التفنن الايقاعي والترصيع الموسيقي ، قال ابن خلدون : « نشأ الموشح في الاندلس ، بعد ان كثر الشعر وتهذبت مناحيه وبلغ التنميق به الغاية ، وكانوا ينظمون الموشح اغصانا واسماطاً على اوزان متنوعة ، ويلتزمون لكل غصن او سمط قافية خاصة به ، ويشتمل كل بيت على اغصان عددها بحسب الاغراض والمذاهب المتفق عليها » اهـ. ثم انحطت الموشحات لوقوعها بين ايدي الموسيقيين، غير المتضلعين بقواعد اللغة والادب ، فصاروا ينظمونها بألفاظ العوام ، على اشكال تقرب من الزجل ، وتنفر منها نفوس المتعلمين ، والسفائن مشحونة بأمثالها ، كأن الغاية منها تحريك اللسان اثناء الغناء ، بحيث يجاري الموازين الموسيقية !

وتقسم الموشحات من جهة الايقاع الى قسمين ، فالقسم الاول ما سار الناظم فيه على ميزان واحد ، فجعل موشحته اسماطاً واغصانا اكثر ما تكون من المثنيات ، مثاله : (صقر قريش) لشوقي بك ، وما شاكلها .

والقسم الثاني هو ما سار الناظم فيه على موازين متنوعة يؤلفها حسب ذوقه من شطور متساوية او غير متساوية ، ولا رائد له سوى تناسق القوافي المتعدّدة ، وائتلاف الرنات ، فتجيء القطعة كقالب من الايقاع المتنوع الاجزاء ، فاذا شاء الناظم ان يطيل موشحته ، كرّر ذلك القالب من جهة الوزن ، وتفنن من جهة القوافي ، مع التزام قافية واحدة لاحد الشطور ، وهاك أمثلة منها :

١) ـ كلما ـ هزه الشوق الى ـ أفياء ليلى
رغما ـ قلبه لحن الولا ـ وازداد ميلا

٢) ـ يا عذولي ـ لا تلمني في الهوى ـ بل فارث لي
ها نحولي ـ من تباريح الجوى ـ يشهد لي

٣) ـ لما قضى ـ ذلك المضنى الودود ـ في عذابه
قالت مضى ـ وسقت ورد الخدود ـ من شرابه

٤) ـ عشنا طويلا بالآمال ـ والعز شوط بعيد
والآن نلنا الاستقلال ـ فلاح عهد سعيد

٥) ـ ربنا احفظ لنا ـ مليكنا الهمام ـ في خير النعم ـ سرمدا

٦) ـ بدر حسن لاح لي ـ ينجلي ـ فوق غصن بالحلي

٧) ـ كحل الدجى يجري ـ من مقلة الفجر ـ على الصباح

٨) ـ يا هاجري هل الى الوصال ـ منك سبيل
ام هل ترى عن هواك سال ـ قلب العليل

٩) ـ صاح خبر فاتر الاجفان ـ عن وجدي

١٠) ـ شامات مسك فاحت ـ في الخد ذي التوريد

١١) ـ سكن الليل وفي ثوب السكون ـ تختبي الاحلام

١٢) ـ السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين

١٣) ـ يا عروس الروض ياذات الجناح ـ يا حمامة

١٤) ـ رب ثار ـ رب عار ـ رب نار ـ حركت قلب الجبان
كل ذو فينا ـ ولكن لم تحرك ـ ساكناً الا اللسان

١٥) ـ إفتح اللهم أذني ـ كي تعي دوما نداك ـ من علاك
واذا ما قرب الموت ووافاها الصمم
فاختم ربي عليها ـ ريثما تحيا الرمم

ويجدر بالراغبين ان يطالعوا الكتب التي تضم كثيراً من الموشحات ، لأن تنظيمها وقوافيها لا تقف عند حد .

٩) ـ الزجل ـ هو نظم كلام العوام على الايقاع ، مع عدم التقيد بقواعد اللغة ، وأشكاله عديدة لا تحد ، وامثلته شائعة بين الناس ، ومن الزجالين من تلألأت اقوالهم ، ولا ينقصهم حتى يغدوا شعراء بالمعنى الصحيح ، الا استعمال كلمات اللغة الفصحى واتباع اصولها .

وتقطع الازجال على الموازين حسب الحروف الملفوظة ، كما رأيت في الموال .

خلاصة بحث الموازين الشعرية

تلك دوائر اثبتناها ، واستخرجنا منها بعض الموازين ، ونحن لا ندعي اننا قد بلغنا بها الغاية ، فهناك كثير غيرها يمكن استخراجه بتنظيم دوائر اخرى ، واستعمال الترفيل والتذييل والتركيب ، وليس قصدنا ان نحصر ونحدد تلك الموازين ، فذاك امر معجز نترك بابه مفتوحاً لمحاولات الشعراء ، ولكن الشيء الذي ندعيه بحق ، هو اننا قد اطلقنا الشعر العربي من البحور المحدودة التي كان محصوراً بها ، واثبتنا بالحركة الدورية ، على مقياس واسع ، موازين لم تكن مستعملة من قبل ، حتى أن الشعر سيدخل في طور جديد بتعميم هذه النظرية .

ولسوف يدرك الافرنج فضل النظام الايقاعي عندما يمحصون رأينا ، فيهملون طريقة التوزين العددية ، وينصرفون الى استعمال ما يروق لهم من الموازين الايقاعية ، كخطوة اولى في سبيل ادخال الايقاع على الموسيقى الغربية ، وبذلك يتقرب الذوق الغربي من الشرقي ، وتصبح كل مادة من مواد الموسيقى الاساسية واحدة في العالم كله ، فنتجه حينئذ نحو الاتحاد الذي لا يتم الا بتقارب الاذواق والتقدير المتبادل ، والفنون اسمى ما يؤلف بين الافكار ويحبب الناس الى بعضهم ، لانها هندسة روحية .

ويجدر بالملاحظة اننا وضعنا الارقام للحروف المتحركة والساكنة في كل دائرة بحسب أجزائها الاساسية ، دون اعتبار الجوازات التي يمكن ان تدخل عليها ، فاذا كان الجواز بحذف حرف ساكن مثلاً ، فان عدد السواكن في الميزان ينقص واحداً ، واذا كان الجواز بتسكين حرف متحرك فان عدد الحروف المتحركة ينقص واحدا وعدد الساكنة يزيد واحداً ، وقس على ذلك ، واذا

لم يكن الميزان مذيلا ، فان عدد النقرات المزدوجة فيه كعدد سواكنه ، وعدد النقرات المفردة (البسيطة) كالفرق بين سواكنه ومتحركاته .

ولربّ معترض يقول : كيف يظلُّ الايقاع مضبوطا في حالة **جواز حذف الساكن** ، وما الايقاع الا مدة زمنية ؟ والمدة التي تلفظ بها (**مستفعلن**) المؤلفة من سبعة حروف ، أطول من المدة التي تلفظ بها (**مفاعلن**) المؤلفة من ستة ! فالجواب يتلخص بان المدة الزمنية في الجوازات المتعلقة بالحروف الساكنة ، يجب ان تبقى محفوظة ، سواء باشباع المتحرك او بمدّ حرف العلة المجاور ، او بالسكوت مدة تساوي الساكن المحذوف ، ولنضرب على ذلك مثلا قول الشاعر :

(ما شربت المدام الا لأنسي ـ يا احبّاي هـــذه الآلامـا)

والبيت من الخفيف ، وقد وردت فيه مفاعلن بدلا عن مستفعلن في الصدر والعجز ، ففي الصدر نلفظ المدام هكذا (المدام) لأن (مستفعلن ٢١٢٢) = (مفاعلن ٢١٣١) من الوجهة الزمنية ، **ومن هذه النقطة يبتدئ الفرق بين الموازين الشعرية والموسيقية** ، اما في عجز البيت فنقول :

« يا ها ذهل » اي ان (مستفعلن) = (ما فا علن) كما هو معلوم ، واليك مثلا آخر لزيادة الايضاح :

(هوذا الفجر فقومي ننصرف ـ عن بلاد ما لنا فيها صديق)

وفي صدر البيت فعلاتن مرتين ، فيلفظ هكذا (هووذا الفجرو فقومي ننصرف) اويحذف الواو مع السكوت مدة مساوية للحرف المحذوف .

اما في **جواز تسكين المتحرك** ، فواضح ان المدة الزمنية لم تنقص بنقل متفاعلن مثلا الى مستفعلن ، لأن (٢١٢١١ = ٢١٢٢) من الوجهة الزمنية .

اما **حذف المتحرك** فلا يصحُّ مطلقا ، اي انه لا يجوز في متفاعلن او مفاعلتن مفاعلن ، فليتنبه أرباب الذوق السليم . ولا شك بان هذه النقاط الفنية كانت من اهمّ العوامل في استقلال الموازين الموسيقية ، التي تسمح للملحن بمدّ الصوت اكثر من النقرة المزدوجة ، وبهذا كفاية لأولي الالباب .

علم القافية ، من الوجهة الموسيقية

ُوضع علم القافية لتجميل المنظومات ، بتنسيق الفاظ منسجمة الرنات ، تأتلف مع بعضها فتفصل بين الأبيات ؛ والقافية ، في رأينا ، هي القسم الاخير من الميزان الشعري ، محصوراً بين الحرف الساكن الاخير والساكن الذي قبله وسندعوه « الساكن الاول »

اما **التقفية** فهي التوافق على الحرف القوي الاخير ويسمّى **الرويّ** ، وبناء على هذا التعريف نحدد جميع القوافي المستعملة في الشعر العربي باربعة اشكال :

١) ـ ما ترادف فيه الحرفان الساكنان الاول والاخير ، بدون متحرك بينهما

٢) ـ ما اشتمل على حرف متحرك واحد بين الساكنين الاول والاخير .

٣) ـ « « حرفين متحركين « « « « «

٤) ـ « « ثلاثة حروف متحركة « « « « «

	شكل (١)	شكل (٢)	شكل (٣)	شكل (٤)
وبالعلامات الشعرية :	٥ ٥	٥ / ٥	٥ / / ٥	٥ / / / ٥

فاذا بنى الشاعر قصيدته على أحد هذه الاشكال وجب ان يتقيد به في كل ابياتها ، ثم يختار احد الحروف ساكناً او متحركاً ليكون روياً لازماً لها ، فتبنى القصيدة عليه وتُنسب اليه ، فيقال دالية او رائية ، اذا كان رويّها دالا او راء ، ويجري ذلك حسب القواعد التي سنبيّنها ، بعد ان نتكلم عن الحروف التي تصلح رويّا فنقول : ان الحروف ليست سواءً من جهة ثبوتها في الاسماع ، فمنها قويّ ، ومنها ضعيف ، ومنها بين بين ، فتارة يصلح ان يكون رويّا وتارة لا يصلح ؛ والحروف تنقسم الى صوتية هي الألف والواو والياء ، والى ساكنة وهي سائر الحروف العربية بما فيه الهمزة ، ثم ان **الصوتية** تأتي على ثلاث صور وهي :

١) ـ **حروف المد** : فيما اذا سكن الحرف الصوتي بعد حركة تجانسه مثل : « بدا ، طغى ، رأى ، قام ، قيل سامي ، جودوا ، نادوا »

٢) ـ **حروف اللين** : فيما اذا سكن الحرف الصوتي بعد حركة لا تجانسه مثل : « يوم ، طير ، بُنيّ ، طيّ ، رأوْا ، مضوْا ، الخ .. »

٣) - **الصوتي المتحرك** ، بحركة مجانسة نحو (ابيٌ ، تقيٌ ، سلوٌ ، عتوٌ ، تراءى ، تناءى) او بحركة غير مجانسة نحو (شكوى ، لقيا ، التساوي ، التداوي ، وليٌ ، نبيٌ)

اما **الحروف الساكنة** ، فاما ان تكون ظاهرة بذاتها ، نحو (خالدْ + سائدْ ، غزلْ + مقلْ ، سلامْ + هيامْ) واما ان تكون **اشباعاً** لحرف متحرك بضمة او فتحة او كسرة ، نحو (سارَ ، ذهبُ ، أملِ) ، فتلفظ (سارا ، ذهبوا ، املي) ، وهكذا ترد ذهبُ (المعدن) مع ذهبوا (مضوا) في مجرى واحد اذ لا عبرة بألف الاطلاق . اما التنوين عند الوقف ، فيبدل بحرف حركته ولا يكون رويّا . وكل الحروف تأتي رويا ما عدا حروف المد ، اما الهاء الساكنة او المتحركة ، فانها اذا وردت بعد حرف مدّ قويت امام ضعفه ، فجاز ان تكون روياً ، نحو (صلاهْ + مياهْ ، بنوهْ + ذووهْ ، نبيهْ + سليهْ ، رآها + سماها ، ارحموهُ + اعبدوهُ ، ابعثيهِ + ارتضيهِ) . اما اذا وردت الهاء بعد حرف متحرك فان ضعفها يتجلى امام قوته ، فيكون هو الروي وهي زائدة لازمة ، فتجتمع في قافية واحدة (كواكبُهْ + مذاهبُهْ ، بلادُهُ + عبادُهُ ، مكانِهِ + زمانِهِ ، بحارُها + قرارُها) وتخرج على الترتيب (محامدُهُ ، كلامُهُ ، تواليهِ ، مقامُها) لأن الروي قد انتقل الى المتحرك الذي قبل الهاء ؛ اما اذا تحركت الهاء بعد حرف ساكن نحو (صنْها ، كنْها ، عنها ، منها) فلا مفرّ من ان تكون هي القافية ، اذ لا يوجد سواها بين الساكنين الأول والاخير ، ولكن في هذه الحال يلزم الساكن الذي قبلها جرياً على لزومه فيما لو كان حرف مدّ . **والخلاصة** ان جمال القافية يتكامل اذا كان الرويّ حرفا قوياً ، اما اذا كان ضعيفا فيحسن دعمه بالتزام حرف آخر قبله ، وتقاس قوة الحروف بالنسبة الى اقتراب مخارجها من الشفتين ، ويقاس ضعفها بالنسبة الى اقترابها من اقصى الحلق .

والآن لنضع قواعد الروي لاشكال القافية الاربعة ، مبتدئين بالساكن الاخير :

المادة الاولى) - اذا كان الساكن الاخير حرف مدّ ، سواء أكان ظاهراً ، او متولدا من اشباع حركة الحرف الاخير ، فانه يلزم في القصيدة كلها نحو (هدّوا ، يسمو ، عمُ) و (داري ، اسفارِ) و (نادى ، اجدادا) وهلمّ جرا ، وفي هذه الحال يكون الروي الميم والراء والدال ، دون الواو والياء والألف .

المادة الثانية) - اذا لم يكن الساكن الاخير حرف مد ، كان هو الروي الذي يجب التقيد به الى آخر القصيدة ولزمت حركة ما قبله ، نحو (أملْ + مللْ) (صائمْ + عالمْ) (حيْ + ريْ) (رفاهْ + أراهْ) .

« احوال الساكن الاول في كل شكل من اشكال القافية الاربعة »

المادة الثالثة) - في الشكل الاول لايكون الساكن الاول الا حرف مدّ ، فاذا كان الفا لزمت في كل ابيات القصيدة (زحامْ + صدامْ) واذا كان واواً او ياء لزم نحو (جميلْ + كحيلْ) ، وجاز ان يتواردا في القصيدة الواحدة نحو (جديدْ + عهودْ ، ثمينْ + فنونْ ، قويمْ + علومْ) .

المادة الرابعة) - اما في الشكلين الثاني والثالث فاذا كان الساكن الاول حرف مدّ لزم ايضا في كل ابيات القصيدة نحو (خالدُ + ماجدُ) (يجودُ + يعودُ) وجاز ان ترد الواو مع الياء نحو (كرومُ + نعيمُ) .

المادة الخامسة) - واذا لم يكن الساكن الاول في الشكل الثاني حرف مد ، فلا مانع من ان يكون حرف لين او هاء او همزة ، او اي حرف من الحروف الساكنة ، نحو (ريْبا ، شُهبا ، يأبى ، عُجبا) او (صيدُ ، طودُ ، عهدُ ، وأدُ ، مجدُ) وقس عليه ، ذلك لان حرف اللين يجوز ان يأتي رويا ، فكيف لايردُ كساكن قبل الرويّ كما زعم بعضهم ؟ (راجع مقالاتنا في اعداد نيسان الى تموز سنة ١٩٣٥ من مجلة الانسانية) .

المادة السادسة) - اذا كان الساكن الاول من الشكل الثالث ، الفا لزمت في كل القصيدة نحو (مراكبُ ، غالبُ ، غياهبُ) وان كان واواً او ياء جاز ان يتواردا نحو (يرومها ، يقيمها ، صعيدنا ، مروجنا) واذا لم يكن حرف مدّ فلا مانع من ان يكون حرف لين او همزة او هاء او اي حرف من الحروف الساكنة نحو (موسم ، مأتم ، يزم ، مغنمُ) الخ .

اما اذا كان روي القصيدة الساكن الاخير من الشكل الثالث فلا مانع من ورود الساكن الاول حرف مدّ اوحرفاً ساكنا (راجع قصيدة سائق الاظعان) .

المادة السابعة) - لا مانع من ان يكون الساكن الاول في الشكل الرابع حرف مدّ او لين ، او حرفاً ساكناً ، (راجع قصيدة المتنبي ، واحر قلباه) والسبب في ذلك هو ابتعاد روي القصيدة عن الساكن الاول ، فاذا اختلف هنا بين القوة والضعف لم يؤثر على رنة القافية ومتانتها .

احوال الحروف المتحركة في اشكال القافية الثاني والثالث والرابع

المادة الثامنة) ـ اذا كان رويّ القصيدة هو الحرف المتحرك الوحيد في الشكل الثاني ، فانه يلزم مع حركته في القصيدة كلها (راجع المادة الاولى) واذا تلته هاء ساكنة فانها تلزم ايضاً نحو (دبّه ، ثوبه ، دأبه ، نهبه) .

المادة التاسعة) ـ (الشكل الثالث) ـ اذا كان روي القصيدة هو المتحرك الاول في الشكل الثالث فيلزم مع حركته في القصيدة كلها ، وبهذا الحال يكون المتحرك الثاني هاء فتلزم مع حركتها في كل الابيات (نحو ـ داره + جاره ، حسنهُ + ظنّهُ ، عهدها + مجدها) وعلى ذلك تلزم حركة المتحرك الاول في الشكل الثالث ، ولو لم يكن هو الرويّ ، نحو (مكارمُ ، معالمُ ، قائمُ) اما اذا كان رويّ القصيدة الساكن الاخير من الشكل الثالث فان حركة المتحرك الاول فيه لا تلزم ، ويستحسن ان تلزم حركة المتحرك الثاني نحو (الأدبْ ، الرُتبْ ، الهضبْ الخ .) ولو ان الكثيرين من الشعراء لم يراعوا هذه النظرية ، (لاحظ قصيدة المتنبي ، فهمت الكتاب ابرّ الكتب) .

المادة العاشرة) ـ اذا كان رويّ القصيدة هو المتحرك الاخير ، في الشكل الرابع فيسري عليه ما جاء في المادة (٨) ، واذا كان المتحرك المتوسط ، فيسري عليه ما جاء في المادة (٩) ، وعلى كل حال ، فان المتحرك الاول من الشكل الرابع ، لا يجري مجرى الرويّ الا اذا لزم الشاعر في قصيدته ما لا يلزم ، مثل (بمركبه + كواكبه ، لمواكبه) وقس على ذلك ، فقد لزمت الكاف مع ان الرويّ هو الباء .

والخلاصة : اذا قيد الشاعر منظومته بقيود غير واردة في هذه المواد العشر ، فيكون قد لزم ما لا يلزم ، كما فعل ابو العلاء المعري في لزومياته التي صدّرها ببحث مطول في علم القافية نستلفت اليه انظار الراغبين في الأسهاب .

اما اذا خالف الشاعر احدى هذه المواد العشر ولم يتقيد بمنطوقها فانه يرتكب عيباً ، لان كل ما لا يخضع لسلامة الرنة الموسيقية يُفسد القافية .

ولقد اكثر المتقدمون من وضع اسماء لحروف القافية وحركاتها وعيوبها ، فرأينا ان نهملها ، مكتفين بهذه المواد العشر ، التي حوّرنا بها هذا العلم الى نظرية موسيقية آملين ان يستفيد من هذا التدبير جميع الشعراء وابناء الفن .

تمهيد الموازين الموسيقية

اما وقد فرغنا من بحث الموازين الشعرية ، فاننا نرى ان نمهد لبحث الموازين الموسيقية بما يزيد التوزين والايقاع وضوحاً في ذهن المطالع ، فنقول : ان الموازين الشعرية بحدّ ذاتها موازين موسيقية ، على اعتبار ان الوحدة الزمنية في الميزان الشعري هي الحرف المتلفظ به ، فسواء أكان متحركا او ساكناً ، صحيحا او معتلا او مهموزاً ، فان النطق به يستغرق مدة واحدة من الزمن بالنسبة الى غيره من الحروف . فاذا نطقنا بالشعر ، بسرعة ٢٤٠ حرفا ملفوظا في الدقيقة مثلاً ، كانت سرعة الوحدة الزمنية للحرف الواحد ربع ثانية ، واذا نطقنا بسرعة ١٨٠ حرفا في الدقيقة كانت ثلث ثانية ، وقس عليه ؛ ولما كان الحرف الساكن يتبع المتحرك فيشكلان نقرة واحدة ، فان الوحدة الزمنية التي يستغرقها الحرفان معاً ، وتدعى النقرة المزدوجة ، تساوي ضعف الحرف الواحد الذي يعبّر عن النقرة البسيطة التي هي الوحدة المقياسية ؛ وتعتبر فترات التنفس او السكوت بين كل بيت وآخر من الشعر ، او بين كل صدر وعجز أحيانا ، خارجة عن الميزان الشعري ، خلافا لما هي عليه الحال في التوزين الموسيقي .

اما الموازين الموسيقية فانها لا تقاس بالحروف، بل بالوحدة الزمنية التي لا تتقيد بسرعة نطق الحرف ، بل تتعداها الى درجات من البطء يعجز اللسان عن ضبطها في بعض الاحيان ، فيستعاض بالنقر على آلة او بحركات الايدي والارجل .

وقد قلنا سابقا ان الوحدة الزمنية على اختلاف درجات سرعتها تتحدد بالآلة الخاصة المدعوة بالمترونوم ، وتسمّى الوحدة الزمنية نقرة بسيطة او مفردة ، و الفاصل الأخرى في الميزان نقرات مركبة . فاذا اخذنا اي ميزان كان ، فان وحدته الزمنية هي أصغر نقرة فيه ، وكل مفصل من مفاصله يتركب من وحدتين او ثلاث الخ . . ولكن لا يصح ان تردَ فيه نقرة أصغر من وحدته الزمنية التي بُني عليها .

وقد صنّف المتقدمون الوحدة في الموازين الموسيقية ثلاثة اشكال رئيسية هي:

١) ـ البلانش في الموازين البطيئة ، وتسمى الوحدة الكبرى ، وسرعتها ٤٨
٢) ـ النوار « « المعتدلة ، « « المتوسطة ، وسرعتها ٩٦
٣) ـ الكروش « « السريعة ، « « الصغرى ، وسرعتها ١٩٢
وكل ذلك بنقرات المترونوم ، في الدقيقة الواحدة .

وقد عمد المتقدمون الى تصنيف الوحدة الزمنية على هذه الاشكال ، لتقريب فهم هذه القضية من جهة ، ولأجل إحكام المقابلة بين الالحان المكتوبة من جهة أخرى ، فاذا فرضنا (الهواء اي المازورة) في الكتابة الموسيقية = (روند واحدة) من علامات النوتة ، فانه يساوي اثنتين من الوحدة الكبرى واربعاً من المتوسطة وثماني من الصغرى ، ويُدلّ على ذلك بمخرج الكسر الموضوع في اول القطعة ، اما عدد الوحدات في كل هواء فيدلّ عليه بصورة ذلك الكسر ، كما يُدلّ على سرعة الوحدة الزمنية برقم فيقال مثلاً : (نوار = ٧٦) وهلم جرا.

ويتضح للمتأمل ان قيمة هذا التصنيف لاتظهر ، الا اذا حددنا سرعة كل وحدة ، كأن نجعل مثلاً سرعة الوحدة المتوسطة إما ثابتة ، او متفاوتة بين حدين من السرعة ، فتكون قيمة كلٍ من البلانش والكروش بالنسبة اليها ، إما ثابتة ، او متفاوتة بين حدين ايضاً . أما اذا اعتبرنا الوحدة الزمنية ، مهما كانت درجة سرعتها ، مقياساً لمثيلاتها في اي ميزان كان ، فاننا نصل الى نتيجة منطقية ، هي ان (بلانش = ٤٨) مثل (نوار = ٤٨) ولا فرق بينهما الا من جهة شكل الكتابة او التسمية فقط .

وبناء على هذه النظرية يمكن تصوير الموازين الموسيقية بالمحافظة على النسب الزمنية بين نقراتها ، وبتغيير سرعة الوحدة الزمنية فيها ، مثلما يمكن تصوير الانغام بالمحافظة على نسب سلاسلها ، وتغيير مقادير اهتزازات مستقراتها ؛ وينتج عن ذلك ان السرَّ في اي ميزان موسيقي ، ليس في نوع وحدته الزمنية من جهة اعتبارها كبيرة او متوسطة او صغيرة ، بل هو في نسب نقراته الى بعضها ، وهكذا نتأكد من أن الموازين الثلاثة الآتية التي نضعها كمثل ، انما هي ميزان واحد ، سواء استغرق من الزمن خمس ثوانٍ او عشراً او عشرين وهي :

١٢ ٨ ٤ ٤ ١٢ =

٦ ٤ ٢ ٢ ٦ =

٣ ٢ ١ ١ ٣ =

فشخصية الميزان تظلُّ واحدة مهما اختلفت سرعة الوحدة ، كما ان صورة منظر او شخص لا تتغير فيما اذا كبَّرناها او صغرناها على اي مقياس كان .

وتقسم الموازين الموسيقية الى قسم يمكن التعبير عنه بتفاعيل شعرية ، وآخر لا يمكن ، فالقسم الاول يشتمل على الموازين النظامية والثاني على الموازين اللانظامية ، والاول يتركب كل ميزان منه ، من نقرات بسيطة ومزدوجة ومثلثة كالميزان المذكور اعلاه ، الذي يمكن ان نحوله الى الفاظ بقولنا (لانْ مفتعلانْ) او (فاعْ فاعلاتانْ) الخ ، مهما اختلفت سرعة لفظ الحرف .

اما الموازين اللانظامية ، فهي التي تجيء فيها نقراتٌ اكبر من المثلثة ، كالمربعة والمخمسة الخ .. وبما ان اكبر المفاصل الملفظ بها هو النقرة المثلثة التي يعبَّر عنها بمتحرك يليه ساكنان مثل (لانْ) فاذا كانت النقرة مربعة اضطررنا ان نعبر عنها بقولنا (لاانْ) وان كانت مخمسة (لااانْ) وهلمَّ جرا ، ولذلك ندعو هذه الموازين غير نظامية ، وهي قليلة الاستعمال .

فاذا اردت ان تحول اي ميزان موسيقي كان الى تفاعيل ملفوظة ، فابحث اولاً عن وحدته الزمنية ثم حلله الى نقرات مفردة ومزدوجة ومثلثة الخ . وضع أمامه سرعة الوحدة الزمنية ، فميزان الشنبر = (٢٤ وحدة كبرى ، بلانش ، بسرعة ٤٢ في الدقيقة) ونقراته (١١٢٢٢٢٢١١٢١١٢١١٢) التي يقابلها لفظاً (مفتعلن فعلن فعلاتن فعْلن فاعلْ) بسرعة ٤٢ حرفا بالدقيقة .

مثال ثانٍ ـ النوخت الهندي = (١٦ وحدة متوسطة ، نوار ، بسرعة ٧٦ وحدة في الدقيقة) ونقراته (١١٢١٢١١٢١٢١١) التي يقابلها لفظا (فعِلن مفاعلتن مفاعلْ) بسرعة ٧٦ حرفا في الدقيقة .

مثال ثالث : الاقصاق = (٩ وحدات صغرى ، كروش) ونقراته (١٢٢٢٢) ويقابلها لفظا (فعْلن فعْلانْ) بسرعة ١٣٢ حرفاً في الدقيقة .

ولا يخفى ان تحويل الموازين الموسيقية الى تفاعيل ملفوظة يساعد جدا على حفظها وتمثيل مفاصلها في الذهن ، كذلك يمكن التعبير عن الموازين بالارقام او باية اشارات كانت مثل (* . . * . * * * . .) = (٣١١٢٣) = (لانْ مفتعلانْ) فاشارة (*) هنا ، هي النقرة البسيطة او الوحدة الزمنية ، والنقط التي وراءها تدل على طولها الزمني بالنسبة الى سائر النقرات من مزدوجة ومثلثة . وهكذا يتوجب على المرء اذا كتب الميزان الموسيقي باي اصطلاح كان ، ان يبيّن امامه درجة سرعته بالمترونوم ، حتى يتمكن العازف او المغني الذي يقرأ الالحان المكتوبة ، من معرفة حركة اي لحن كان ، حسبما صاغه مؤلفه ، فاذا اسرع او ابطأ فيه كان ذلك تصويراً ايقاعيا .

وعليه يمكن ان نلخص الفوارق بين الموازين الشعرية والموسيقية بما يلي :

١) - ان الموازين الشعرية تتألف من نقرات مفردة ومزدوجة ومثلثة فقط ؛ بينما الموسيقية تتألف أحيانا ، عدا عن ذلك ، من نقرات مربعة او مخمسة الخ .

٢) - ان سرعة الوحدة الزمنية في الموازين الشعرية تعادل سرعة الحرف الملفوظ ، بين ١٨٠ - ٢٤٠ بالمترونوم بينما سرعة الوحدة الزمنية في الموازين الموسيقية تختلف كثيرا من جهة السرعة والبطء .

٣) - ان النقرة المثلثة لا تردُ في الموازين الشعرية الا في الاعاريض والضروب ، بينما تردُ الوحدات المثلثة او المربعة في الميزان الموسيقي دون تحديد المكان ، اي انها تردُ في اوله او في وسطه او في آخره كميزان (لانْ مفتعلانْ) الذي مرّ ذكره ، ولا مثيل له بين الموازين الشعرية .

٤) - في الموازين الشعرية لا يُحسب السكوت مهما كانت مدته الزمنية ، فيجوز ان يُنطق بالبيت الآتي مقطّعا هكذا مع فترة سكوت في مكان الاصفار :

(قفي .. يا اميم القلب .. نقضي لبانة - ونشكو الهوى .. ثم افعلي ، ما بدا لكِ)

بينما السكوت في الموازين الموسيقية يحسب من أصل الميزان ، فيظل تعداد النقرات جارياً ولو لم يُشغَل جزء اللحن الذي يقابل نقرات الميزان ، التي حصل السكوت اثناءها ، لذلك يمكن ان يلحّن بيت من البحر الكامل مثلا على عدة موازين موسيقية مختلفة .

٥) - في الموازين الشعرية يتوجب على الشاعر ان يملأ الوحدة المفردة من الميزان بحرف متحرك ، والمزدوجة بحرفين متحرك وساكن ، والمثلثة بثلاثة احرف متحرك وساكنين ، اما في الموازين الموسيقية فالعبرة بنبرات الصوت لا اكثر ، فيمكن مدُّ الحرف الواحد على اكثر من وحدة زمنية في اللحن ، كما يمكن تحميل النقرة البطيئة حرفين مثلا ، بحيث يعتني الملحن بابراز الكلام المتغنىً به على صورة متناسبة من جهة مقاطعه اللفظية ، فاذا أراد احد أن يلحن كلمة (نام) فلا يجوز له ان يمدَّ الميم بمقدار (نا) لأن هذه الكلمة تبدو اذ ذاك مثل (ناما) ولا يجوز ان يقتضب اللحن على (نا) ويمدُّه على الميم فتبدو الكلمة (نا) ولئن كان الكثيرون من الملحنين لا يأبهون لهذه القاعدة ، فان مخالفتها تسبب غالبا فسادَ اللحن واشمئزاز النفوس منه ، لذلك يجب على الملحن ان يكون مُلماً ، قبل إقدامه على هذه الصناعة ، بالموازين الشعرية والموسيقية كل الالمام .

ورأى المرحوم الاستاذ شلفون ، انه لا يجوز بمقتضى قانون الايقاع تلحين مفصل مدته الزمنية اربع وحدات مع مفصلين مدة كل منهما وحدتان ، ولو ان مجموعهما من الوجهة الزمنية متساوٍ ، فالنقرة في الميزان مفصل واحدٌ مهما كانت مدته من الزمن ، لذلك يجب ان يقابله مفصل واحد من الكلام ، اما النقرتان فمفصلان يجب ان يقابلهما مفصلان ، ومثال ذلك ميزان الزيرفكند الذي يساوي ١١ وحدة زمنية ، فاذا جعلنا نقراته ٦ ٦ ٦ ٦ ٩ ٩

وبالتفاعيل « فعْلن فعولا انْ » امكننا ان نلحن عليه (يا نور عيني - يا روح قلبي) وذلك بمد الصوت على مقطع (ني) من عيني و (بي) من قلبي .

اما اذا جعلنا نقراته هكذا ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦ وبالتفاعيـــل (فعْلن مفاعيلن) فيمكننا ان نلحنَ عليه (يا وحي اشعاري يا سرَّ اسراري) ،

ثم قال « يوجد كثير من الملحنين لا يفهمون قانون الاتزان وقاعدة المقاطع والتفاعيل والمفاصل ، فبعضهم لا يهمه ان تتفق تفاعيل الكلام مع تفاعيل الميزان ونقراته ، وبعضهم يضرب في الفوضى فينظر الى الميزان من جهة عدد

وحداته الزمنية دون تفاعيله ، فلا يميز الفرق بين ميزان المخمس وميزان الستة عشر مثلا ، وهذا هو الخطأ عينه ، فليتنبه الملحنون وليعلموا ان ما نتداوله من الموازين كمية ضئيلة يقابلها من غير المتداول ما لا يعد ولا يحصى » اه .

اما نحن فنخالف هذا الرأي الذي يجاري قاعدة الايقاع الاساسية ، ذلك لان الجوازات الموسيقية التي سيأتي شرحها ، والتي تشبه الجوازات الشعرية ، تسمح بان يُلحّن البيت الاول على الشكل الثاني من الزيرفكند ، وذلك بان نسكت على النوار الاخيرة ، او بان نمدّ الصوت كالميزان الاول بحيث نقسم كل مقطع الى نبرتين (ني - ي) (بي - ي) بدلاً عن (ني) و (بي) .

كذلك يمكن بمقتضى الجوازات الموسيقيـة ان نلحّن البيت الثاني على الشكل الاول من الزيرفكند ، وذلك بان نقسم مفصله الاخير الى قسمين نضع على احدهما مقطع (عا) وعلى الثاني مقطع (ري) من كلمة اشعاري ، بحيث نلفظ هذين القسمين بنبرة صوتية واحدة كأنهما منضمان مع بعضهما .

والجوازات الموسيقية اذا كانت موافقة للذوق السليم تسهّل عمل الملحن كثيراً ، ونعتقد ان التلحين يمسي صعباً ومملاً بدون استعمال الجوازات الموسيقية ، كما يصعب النظم بدون استعمال الجوازات الشعرية . وهكذا تتضح لذوي الالباب ماهية الاسباب التي ادّت الى نشأة الموازين الموسيقية وتفرعها واستقلالها عن الموازين الشعرية ، فكل ميزان شعريّ هو ميزان موسيقي ولا يُعكس ، والميزان الموسيقي يتألف من نقرات زمنية متفاوتة المقدار ، والا فلا يشكل ايقاعا ، بل يكون ميزانا عدديا ، يسميه البعض هواء او مقياسا .

ولنتكلم الآن عن الحروف المتحركة والساكنة ، وعن حروف المد وحروف اللين ، واهمية مراعاتها اثناء التلحين ، فاذا اخذنا من التفاعيل الشعرية (فاعلاتن) مثلا ، امكننا ان نوزن عليها (دارُ مجد) (سيداتي) (مستحقْ) (مستفيدُ) (ذو جلال) الخ . فهذه كلها لا تختلف مفاصلها عن مفاصل فاعلاتن ، ولكن كلا منها تختلف عن الاخرى في التلحين ، اذا راعينا الحروف المتحركة والساكنة ، والممدودة واللينة ، فالحرف الصوتي الساكن بعد حركة تجانسه يجوز مدّه كثيرا في التلحين ، اما الصوتي الساكن بعد حركة لا تجانسه فلا يجوز مدّه ، وهكذا القول في الحرف الساكن ، اما الحرف المتحرك بضمة

او فتحة او كسرة ، فيجوز مدُّه قليلا ، بحيث لا يولد المدُّ اشتباها بين كلمتين ، فيضيع المعنى كما سلف البيان . ومعلوم ان حرف المد يستغرق في الموازين الشعرية نقرة بسيطة واحدة ، مثل كل حرف متحرك او ساكن ، ولكن حاله في التلحين تختلف ، فربما استغرق حرف المد نقرة مزدوجة او مثلثة او مربعة الخ ، فحينئذ تختلف هذه النقرة الطويلة في الميزان الموسيقي عن النقرة البسيطة المقابلة لهـا في الميزان الشعري ، وينتج عن ذلك اختلاف الميزانين المتقابلين ، ويطول الميزان الموسيقي عن مثيله الشعري على نسبة كثرة المقاطع الممدودة ؛ وبعكس ذلك يمكن ان تُحمَّل النقرات الممدودة في الموازين الموسيقية حرفين او اكثر من الكلام فيقابلها في الميزان الشعري نقرتان بسيطتان او اكثر ، وهكذا نشأت **الجوازات الموسيقية** الآتية :

١) - يجوز ضم مفصلين في الميزان واعتبارهما مفصلا واحداً ، ويستحسن ذلك اذا كانا صغيرين اي كما يجوز في (متفاعلن = مستفعلن) وفي (مفاعلتن = مفاعيلن) فيمدُّ الصوت على المفصلين المنضمين معا ، وتسكت آلة النقر بمقدار المفصل الثاني المنضم الى الاول .

٢) - يجوز تقسيم مفصل في الميزان الموسيقي الى جزأين او اكثر ، كما نقسم النوار الى كروشين او اربع دوبل كروش ، ويجوز ان تحمَّل كل كروش او كل دوبل كروش حرفاً من الكلام ، بشرط ان تُعتبر الاصوات التي تؤلف ذلك المفصل مجموعة واحدة تلفظ بنبرة صوتية واحدة ، مثلما تجتمع امام عازف الكمان عدة نوتات بقوس واحدة تحت اشارة ⌒

٣) - يجوز في الموازين الموسيقية ان يصمت المنشد او العازف مدة نقرة او اكثر ، ولكنَّ عدَّ نقرات الميزان وضربه على الالآت ، يبقى سائرا كالمعتاد ، ويجوز ايضا ان يصمت المنشد ويتابع العازف العمل بما يسمونه (ساز) اي تكملة الغناء عزفاً .

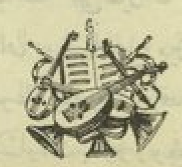
٤) - يجوز للملحن ان يؤلف لحنه على ميزان واحد ذي سرعة محدودة ، او ان يؤلف قسما منه على ميزان وقسما على ميزان آخر ، وهلم جرًّا ، او ان يؤلف قسما على ميزان بسرعة محدودة وقسما على الميزان ذاته بسرعة أخرى ، على ان يشرح ذلك بالاشارات المترونومية مع تسمية الميزان .

٥) - يجوز ضرب الميزان على اية آلة كانت من آلات النقر بحيث لا يتنافر صوتها مع اصوات الالآت الموسيقية او المغنين . ويجوز ضرب اي مفصل من الميزان على آلة الايقاع بخفة او بشدّة او بين بين ، ولا قاعدة لذلك سوى الذوق السليم ، ويجوز ضبط الميزان بالايدي او بالارجل بدون آلات ايقاعية ، وبهذه الحال يكون الميزان مقياسا نظريا الالحان .

والموازين الموسيقية طويلة وقصيرة ، وفي اعتقادنا ان كل ميزان يزيد عدد وحداته على ٢٤ يعتبر طويلا ، ويتلخص الفرق بين الموازين الطويلة والقصيرة بان الطابع الايقاعي في الميزان الطويل يخفى على السامع غالبا ، وقد يختلط بغيره ، ويتضح ذلك من حلّه الى تفاعيل ملفوظة ، فاذا اخذت ميزانا موسيقيا طويلا تفاعيله (مستفعلن مفاعلتن فاعلات مفعولن فاعلاتن مستفعلن) وكررته مرارا متتالية فانك لاتشعر بلذة ايقاعه مثل ميزان تفاعيله (فعلن فعولن) مثلا.

وافضل الموازين هي المتوسطة السرعة التي توافق الطبع السليم والنفس الهادئة ، ولكن لايعني ذلك ان الموازين السريعة والبطيئة لا فائدة منها ولا قيمة لها ، لأن لكل ميزان طابعه الخاص ، وكلما اختلفت سرعته تغير طابعه كما تتنقل نفسية الشخص الواحد الى حالات مختلفة تبعاً للمؤثرات ، فلكل درجة من السرعة اذن معنى خاص ، وحاجة تستدعي استعمالها ، حسب نوع الموسيقى وموضوعها.

ونختتم هذه التوطئة بتنبيه من يرغبون بوضع كلام او شعر للقطع الموسيقية الصامتة ، او من يقولون بتأليف اللحن اولاً ثم بوضع كلام له ، الى ان ذلك لا يجوز قبل تفهّم موضوعها وتحديد الغاية المقصودة منها ، كي تجيء معاني الكلام مطابقة لروح القطعة ، ثم يتوجب ان نحلّ الميزان الى تفاعيل حتى يُنظم الكلام على مقتضاها ، مع مراعاة الحروف المتحركة والساكنة والممدودة حسب كل نقرة من نقرات الميزان ، مع العلم بان الجوازات الموسيقية لا بد ان تردّ في اية قطعة من القطع ، سواء أكانت صامتة او مغناة .



الدمّ والتكّ

يُستعمل الميزان الموسيقي لغايتين ، فالاولى هي اتخاذه مقياساً نظريا لصياغة الالحان كما يتخذ الميزان الشعري مقياسا لنظم الكلام ، وفي هذه الحال لا يتقيد الملحن الا بدراسة مفاصل الميزان وتطبيق كلام اللحن عليها ، او بجعل عبارات الموسيقى الصامتة مقيدة بمفاصل الميزان الذي صيغت عليه ؛ اما الغاية الثانية فهي اتخاذ الميزان مقياسا عمليا لضبط الغناء والعزف كي لا يتأخر المنشدون والعازفون عن بعضهم ولا يتقدموا ، بل يسيروا جميعا كأنهم شخص واحد حسب حركة الميزان ؛ ولأجل تنفيذ هذه الغاية يوقع الميزان اما باشارات بيديها قائد الجوقة ، واما بالنقر على آلة كالطبل او الرق وغيرها . فلكي تتضح مفاصل الميزان وتتميز عن بعضها لدى السامع ، ولكي يعطي الميزان طابعا خاصاً ، اصطلح علماء الموسيقى على توقيـــع بعض مفاصل الميزان بشدّة والبعض الآخر بضعف ، او بدرجة متوسطة بينهما ، وذلك لتحاشي الملل الذي يحدث فيما لو نقرت جميع مفاصل الميزان على درجة واحدة من الشدة . وقد وضعوا لذلك كله اسماء اصطلاحية ، فسموا الضرب القوي على آلة الايقاع (دم) والضرب الضعيف (تك) ، فالدم ويسميه القدماء (الدبه) هو الضرب على وسط جلدة الرق حتى تعطي صوتا شديداً ممتلئا صادراً من جوف الآلة ، والتك ويسميه القدماء (الطاع) هو الضرب على اطراف الرق او على صنوجه المصنوعة من النحاس ، بحيث يعطي صوتا ضعيفاً يختلف عن صوت الدم كل الاختلاف ، وهكذا تتميز مفاصل الميزان عند تطبيقه عمليا على آلات النقر ، ويسبب هذا التفاوت طربا للسامع ، حتى ولو لم يصاحب توقيع الميزان عزفٌ او غناء ، كما يُشاهد في حفلات « الدبكة » و « رقص السماح » .

ومن الممكن ان نضع لمفاصل الموازين درجـات بين الشدة والضعف ، فنجعل الضربات على آلة الايقاع حسب سلسلة ، حتى يختلف مسموع النقرات بين الشدة والضعف ، ولو لم يختلف من جهة عدد الاهتزازات ، فاذ ذاك تزداد لذة الميزان في الاسماع ويصبح ضرب الموازين فناً يشبه تعدد الانغام ، وقد انتبه الاتراك الى هذه النظرية فوضعوا درجة متوسطة بين الدم والتك ، يطبقونهـا بالضرب على الرق باليدين معا ، او بهزّ الرق حتى تعطي الصنوج

النحاسية رنينا متواصلا كالترعيد، ويسمون هذا النوع من الضرب (دمه او تكه) فتشغل كل منهما نوارين فيما اذا كانت وحدة الميزان متوسطة ؛ ويسمونه (تاهك) فيما اذا كانت وحدة الميزان كبيرة ، فتشغل هذه الضربة بلانشين .

ولا فرق بين الدم والتك من جهة اختصاص كليهما بمكان معين في اللحن او بمفاصل محددة من الميزان ، فان كلا منهما قد يأتي على مفصل او اكثر ، في اول الميزان او وسطه او آخره على التعاقب ، اما التكه او التاهك فانها ترد في أواخر اكثر الموازين التركية الطويلة ، ولا يستعمل المصريون وغيرهم من العرب التكه والتاهك، وان كانوا يعزفونهما عمليا ويعتبرونهما مثل تك.

ويلاحظ ان الدُم يردُ غالبا في مطلع الميزان ليختص بتنبيه الاسماع والاذهان ، باظهار القوة في بدء اللحن ، اما التك فيختص بأواخر التفاعيل وفي مواضع الهدوء واللين ، لذلك يحقُ لكل ملحن ، في رأينا ، ان يحدد مواقع الدم والتك في ميزان لحنه على الشكل الذي يوافقه ، وليس عليه ان يتقيد من جهة تحديد أماكن الدمات والتكات بميزان موضوع ، لان استبدال بعض دمات اي ميزان كان بتكات او بالعكس ، لا يؤثر على شخصيته ، اذ لا يغير سرعته ولا نسب مفاصله ، وان كان يؤثر على مسموع اجزائه من جهة القوة والضعف ، فالتساهل يفضي الى تحسين التلحين ، وافساح مجال التفنن امام المؤلفين ، كي يمثلوا بالحانهم اقصى ما تتطلبه الاحوال .

ومن المؤسف ان نرى كثيرين من الملحنين لايصوغون مؤلفاتهم طبق ما اوردناه من النظريات الفنية ، بل يدخلون على بعض الموازين الموسيقية حشواً بقصد التنميق كالرباط مثلا ، فيفسدون ترتيب الميزان ، وتفقد الالحان كثيراً من فصاحتها وحسن بيانها .

وقد استنتجنا من دراسة موازين القدماء ، ومقابلتها بالتفاعيل الشعرية ان تحديد اماكن الدم والتك عند توقيع الميزان كان يساير الاعتبارات الآتية :

اولاً) - كانوا يحلون جميع الموازين الى نقرة بسيطة ونقرة مزدوجة ، اي انهم كانوا يحلون التفاعيل الى حروف متحركة واسباب خفيفة (متحرك وساكن) فيعبرون عن النقرة البسيطة التي تقابل الحرف المتحرك بـ (تك) وعن النقرة المزدوجة التي تقابل السبب الخفيف بـ (دم) مثاله :

١) ـ متفاعلن = (تك تك دم . تك دم .) ٢) ـ مستفعلن = (دم . دم . تك دم .) ٣) ـ فاعلاتن = (دم . تك دم . دم .) .

ثانياً) ـ وكانوا يخالفون هذه القاعدة احيانا :

١) ـ باستبدال نقرة التك الكائنة في أول الميزان بـ دم ، وذلك لتفخيم البدء ودعم الآلات الموسيقية بأصوات آلات النقر .

٢) ـ باستبدال ضربة الدم الكائنة في آخر الميزان بـ تك ، وذلك لتلطيف الختام ، ومنع المشاغبة على المغنين والعازفين بأصوات شديدة من آلات النقر ، بينما هم يختتمون لحنهم بهدوء .

ولا نشك بان الكثيرين من ابناء الفن سيقدرون هذه الابحاث التي لم يوجد معظمها في كتاب قبل الآن ، وان وجد بعضها فبشكل غير واضح ، والدليل ان الكثيرين من المتعمقين في الموسيقى الشرقية ، كانوا يوجهون الاسئلة الى الاساتذة متسائلين عن ماهية الدم والتك ؟ وعن تأثيرهما على الملحن والمنشد والعازف ؟ وعما اذا كان يجوز تبديل مواقع الدمات والتكات في اي ميزان كان ؟ اما الآن بعد ان اوضحنا هذه النقاط فان الاجابة على اي سؤال اصبحت سهلة وهي تتلخص بما يلي :

١) ـ ان الدم والتك والدمه والتكه والتاهك ، وما يجاريها من الاسماء الموضوعة ليست سوى اصطلاحات للتعبير عن قوة الضرب وخفته ، عند اظهار مفاصل الميزان على آلات الايقاع ، وليس لها أدنى تأثير على اللحن او على المنشد او العازف ، اللذين لا يكلفان بتشديد الصوت على الدم او بتخفيفه على التك .

٢) ـ ان الملحن حرٌ بايضاح مواقع الشدة والضعف في لحنه باستعمال الاشارات الخاصة التي توضع فوق النوتة ، لاظهار بعض مقاطع اللحن بقوة ، او تلطيف البعض الآخر ، فاذا شاء ان يكون للدمات والتكات فعلها ، حقَّ له ان يحدد مواقعها في ميزان لحنه كما يشاء ، اي كما يناسب اللحن ويوافق الذوق السليم ، وعلى العازف والمنشد حينئذ ان يجاري الملحن في ذلك .

٣) ـ ان الملحن غير مقيد الا بمفاصل الميزان ، مع استعمال الجوازات الموسيقية ، مثلما يتقيد الشاعر تماما بتفاعيل الميزان ، مع استعمال الجوازات الخاصة به .

صياغة الموازين الموسيقية وكتابتها وتسميتها

ان الموازين الموسيقية المعروفة الآن قليلة جداً بالنسبة لما يمكن ان يصاغ من الموازين التي تفوق الحصر ، فعلى الملحن اذا شاء ان يصوغ لحنا على ميزان جديد ان يتبع القاعدة الآتية :

١) ـ ان يحدد سرعة الوحدة اي النقرة البسيطة التي يريد ان يبني عليها لحنه .

٢) ـ ان يحدد عدد وحدات الميزان بحيث لاتتجاوز ٢٤ وحدة على اعظم تقدير .

٣) ـ ان يحدد مفاصل ميزانه الجديد بالنسبة لبعضها البعض ، ويرتبها بصورة تناسب مقاطع لحنه ، مع العلم بان احسن الموازين هو ما تألف من نقرات بسيطة ومزدوجة ومثلثة ، كتفاعيل الشعر العربي .

٤) ـ ان يحدد لكل مفصل درجة قوته بالدم والتك او ما بينهما من درجات قوة النقر ، طبقا لما يناسب روح لحنه .

٥) ـ ان يجعل اللحن بتكرار الميزان مرتين على الاقل ليظهر النظام الايقاعي فيه .

٦) ـ يمكن للملحن ان يصوغ لحنه على ميزانين او اكثر ، فيجعل الجزء الاول منه ، على ميزان ، وبقيته على ميزان آخر او اكثر ، بحيث يكون بينهما تناسب مطرب ، ويسمى هذا العمل نقشا ، وهو يشبه الموازين المتعددة التي يختارها الشعراء لنظم الموشحات . وسوف نثبت في الفصول الآتية كثيرا من الموازين التي يمكن ان تُصاغ على هذه القاعدة .

فالموازين اذن كالانغام لا تُحصر عددها ، لان اختلاف الصور التي يمكن الحصول عليها من تغيير مواضع المفاصل يتمشى حسب قاعدة (تركيب الصور) التي مرّ ذكرها في بحث النسبة المتصلة الموسيقية . وقد اختلف الموسيقيون القدماء والمحدثون على اساليب كتابة الموازين ، مع ان الغاية منها واحدة ، فاختطّ كل منهم لنفسه اسلوبا ، ظانا انه يبتكر شيئا جديدا ، ولما كان الشرق خالياً من مجمع علمي موسيقي يبين الرأي الافضل للناس ، فان الفوضى ستظل ضاربة اطنابها ، ليس في اسلوب كتابة الموازين فحسب ، بل في كل امر يتعلق بالموسيقى الشرقية .

قلنا ان الغاية من كتابة الموازين الموسيقية هي تمثيل مفاصلها مع مجموع وحداتها في الاذهان ، وعند توقيعها على آلة الايقاع يجب ان يستوفي كل

مفصل حقه من الزمن ، بالنسبة الى عدد الوحدات التي يتألف منها ، مع اعتبار بعضها دمات وبعضها تكات ، وقد وجدنا ان افضل اسلوب سهل يؤدي هذه الغاية ، هو التعبير عن المفاصل بالارقام ، ووضع اشارة (ـ) تحت الدم وترك التك بلا إشارة ، ويمكن ايضا وضع إشارات يتفق عليها ، للضربات المتوسطة بين الدم والتك ، فكل رقم يمثل النقرة زمنيا بالنسبة الى غيرها ، وعدد الارقام يوضح عدد مفاصل الميزان ، ومجموع الارقام يبين عدد وحداته ، والاشارات الموضوعة تبين عدد الدمات ، اما التكات فتبقى ارقاما ليس تحتها اشارات . وقد اختار اليونان لكتابة الموازين طريقة حسنة كانوا يعبرون بها عن الدم بدائرة صغيرة ، وعن التك بشحطة عمودية ، ثم يضعون فوق كل من هاتين الاشارتين نقطا تمثل العدد الزائد في المفصل على النقرة البسيطة . اما العرب فكانوا يكتبون الدم والتك بالحروف ويضعون نقطا او فراغا بعدد النقرات البسيطة كما اصطلح المصريون ، اما الاتراك فقد عبروا عن الموازين بالنوتة ، مع كتابة كلمة دم او تك فوق كل مفصل من الميزان ، الى غير ذلك من الاساليب التي لا تعدُّ بحد ذاتها اختراعاً ، لان السر ليس في تعدد اشكال كتابة الموازين ، بل باساليب صياغتها وحلها الى تفاعيل توافق اجزاء الكلام ، واليك مثالين عن كتابة ميزان المصمودي (الكبير والصغير) على مختلف الاشكال المذكورة ، ليقابل القارىء بينها ، ويرى سهولة الطريقة التي اخترناها للتعبير عن الموازين ، في كل ما سيأتي من الأبحاث .

(ملاحظة) جميع الموازين تقرأ من اليمين الى اليسار ، كالكتابة العربية .

١) ـ ميزان المصمودي الكبير = ٨ وحدات بمعدل ٧٦ في الدقيقة .

« الاتراك بالنوته نوار بلانش بلانش نوار بلانش ٦ ٩ ٩ ٩ ٩ ٩

اساوب المصريين تك دم . تك . دم دم .

« العرب القدماء ....

« اليونان | ٥ | ٥ ٥

« طريقتنا ١ ٢ ٢ ١ ٢

« بالتفاعيل فـــعو لن مـــفا = علن فاعلن

٢) ـ المصمودي الصغير = ٨ وحدات بمعدل ١٦٠ في الدقيقة .

« الاتراك بالنوته   نوار نوار كروش نوار منقوطة   ♩ ♩ ♪ ♩.

اساوب المصريين   دم . تك . دم   تك . .

« العرب القدماء   ....

« اليونان   ٥ / ٥ /

« طريقتنا   ٢ ٢ ١ ٣

مستفعلان

اما الاساوب المتبع في تسمية الموازين الموسيقية في هذه الايام ، ومنذ القديم ، فلا يقل غرابة عن تسمية الانغام ، واذا اقرّ القارىء معنا بان الغاية الاساسية من الاسم هي تمثيل المسمى في الذهن باقل عناء ، فانه يرافق بسهولة على ان اسماء الموازين كالزير فكند والقاتيقوفي والجورجنه والافصاق والفاخته والبرفشان

« كمْ تنفر المسامع منها   حين تروى وتشمئز النفوس »

وهي عدا عن ذلك لا تمثل في الأذهان نسب الموازين ، فلا بد من الرجوع الى دراسة مفاصل كل منها مع دماته وتكاته وسرعته ، وهب اننا حفظنا الاسماء غيبا ، فان ذلك الميزان ينتمي الى دائرة موسيقية تتفرع منها اشكال متعددة كما عرفنا في الدوائر الشعرية . وبما ان عدد الموازين الموسيقية لا يحصى فمن العبث ايجاد اسماء لها ، لذلك رأينا ان نسمي الموازين على الطريقة الآتية :

١) ـ نقول : الميزان الثلاثي ، العشاري ، السداس عشري ، فيما اذا كان عدد وحداته الزمنية ٣ ، ١٠ ، ١٦ الخ . .

٢) ـ نضع امام الميزان السرعة المترونومية لوحدته الزمنية .

٣) ـ نكتب امام اسم القطعة الموسيقية ونغمها ، عدة ارقام تبين مفاصل الميزان حسب طريقتنا الانفة الذكر ، وهذه الارقام لا تتجاوز غالبا العشرة ، وهكذا نعرف ميزان كل قطعة مهما بلغ عدد الموازين . فتسمى المصمودي الكبير مثلا (الثاني ١٢٢١٢ / ٧٦)

ونسمي المصمودي الصغير مثلا (الثاني ٢٢١٣ / ١٦٠) وقس على ذلك .

وانت ترى ما في هذه الطريقة من الوضوح والاختصار والسهولة فلا حاجة الى استثارة الهمم لاتباعها ، لان كل الآراء والاقتراحات ، ستبقى كالجواهر في الثرى ، حتى يقيض لهذا الفن من يؤسس له المعاهد والمجامع العلمية .

ماهية الرباط

بين الموازين الموسيقية المستعملة في مصر وسورية ، اشكال أدخل عليها تعديل بقصد التنميق يسمونه الرباط ، وهو يتأتى بقسمة احدى الوحدات الزمنية الى نصفين ، فيلحق النصف الاول بالوحدة السابقة ، والثاني بالوحدة اللاحقة التي تتغير شدة ضربها ، من الدم الى التك او بالعكس لأجل اظهار وجود الرباط ، فاذا كانت وحدة الميزان متوسطة (نوار) تنقسم الى كروشين وعليه :

١) ـ الثلاث وحدات من النوار تصبح بالرباط نقرتين كل منهما نوار ونصف .

٢) ـ الوحدتان الكبيرتان تصبحان (نقرتين × نوار ونصف ونقرة نوار)

٣) ـ النقرة المربعة (روند) تصبح (نقرتين × نوار ونصف ونقرة نوار)

وهكذا يتغير الميزان موضعياً ، بتغير النسبة الزمنية بين نقراته المختلفة ، فالرباط اذن خروج بالميزان عن وحدته الاساسية التي بني عليها ، الى وحدة اسرع منها ، لان **وحدة الميزان هي اصغر نقرة فيه** ، ومنها تتألف سائر مفاصله ، فميزان المربع = ١٣ وحدة متوسطة بسرعة ٨٤ في الدقيقة ونقراته :

دم تك . دم . . تك تك . تك تك دم .

١ ٢ ٣ ١ ٢ ١ ١ ٢ (نسب مفاصله)

فـــعو لان° مـــفا عـَـلـَـتـُـن° (بالتفاعيل)

بسرعة ٨٤ حرفا بالدقيقة ، فاذا أدخلنا **الرباط** على الدم الثاني وقسمنا مدته الى نصفين ، وجعلنا النصف الثاني (تك) لاظهار الرباط ، جاء هذا الميزان هكذا :

دم تك . دم ـ تك ـ تك تك . تك تك دم .

ومفاصله ١ ٢ ١١/٢ ١١/٢ ١ ٢ ١ ١ ٢

ولكن بما ان الوحدة الزمنية هي اصغر نقرة في الميزان ، ونصف النوار هو كروش ، فان هذا الميزان ذا الرباط ينقلب الى ٢٦ كروش بسرعة ١٦٨ بالدقيقة ، بدلاً عن ١٣ نوار بسرعة ٨٤ ، وتصبح نسب مفاصله هكذا :

دم تك دم تك تك تك تك تك دم

وحداتها ٢ ٤ ٣ ٣ ٢ ٤ ٢ ٢ ٤ = ٢٦ كروش

وبالتفاعيل فعـلان° لان° لان° فعـــلان° مفـــعو لان° بسرعة ١٦٨ حرفا بالدقيقة

والفرق بين الشكلين ضئيل لان السر في الميزان هو عدد مفاصله بالنسبة الى بعضها بعضا ، اما درجات السرعة المختلفة فوسيلة لتصويره ، فاذا كانت لا تتجاوز ٥٢ بالدقيقة كتب اللحن في هواء مخرج كسره « ٢ » اي اعتبرت وحدته كبيرة (بلانش) ، واذا كانت لا تتجاوز ١٠٤ كتب اللحن بهواء مخرجه ٤ (نوار) واذا كانت لا تتجاوز ٢٠٨ بالدقيقة كتب اللحن بهواء مخرجه ٨ (كروش) وهلمَّ جرا . اما عدد الوحدات في اي هواء فيعبر عنها بصورة الكسر ، ومعلوم ان هذا الاصطلاح يناسب الموازين العددية ، اما الموازين الايقاعية فيعبر عنها بعدد وحداتها في مطلع اللحن وبتحديد سرعتها المترونومية .

الموازين الموسيقية القديمة

الموسيقى قسمان ، منثور وهو التقسيم ، ومنظوم وهو كل لحن مقيَّـد بميزان ، والنسبة بينهما كالنسبة بين النثر والشعر في الكلام ، وقد عرف الناس قديماً ان الالحان المضبوطة تحدث طربا وانشراحا بعكس المختلة التي تشبه الشعر المكسور وتحدث انزعاجاً وانقباضا ، فالتوازن الزمني غريزة في الانسان تبدو في دقات قلبه وحركات يديه ورجليه اثناء السير ، وهو أحد مظاهر الطبيعة التي نراها متزنة متناسقة كيفما لاحت . ولا يمكن تحديد العهد الذي استعمل الناس فيه الموازين الشعرية والموسيقية ، فالشعر اليوناني القديم موزون ، وكذلك اشعار العرب في الجاهلية ، وكل ما لدينا من الاخبار يؤيد ان الموازين الموسيقية كانت كثيرة جداً ، مما يدل على ان ألحان القدماء كانت راقية ، حتى ان توزيع اللحن على الآلات المختلفة كان مستعملا عندهم (١) ولا يخفى ان التوزيع بحد ذاته يدلُّ على رقيٍّ عظيم في علم الاصطحاب (هارموني) ومن هنا ندرك اهمية ما ورد في بعض الكتب من ان العرب استعملوا في

(١) — في اجتماع جرى للفارابي مع سيف الدولة ، استدعى الامير فرقة الموسيقيين وبينما هم يغنون اختلط الفارابي بهم ، وتناول عوداً واشترك معهم في العزف ، فاعجب به الامير كل الاعجاب ، وسأله اذا كان لديه شيء من تلحينه فأخرج من جيبه فاصلا موسيقيا بجميع أقسامه ووزعه على أفراد الجوقة واستمر يصاحبهم بعوده ، وما هي الا لحظة حتى جعل الحاضرين في حالة من الانشراح فأخذوا يضحكون بكل قواهم ، ووزع فاصلا آخر بعد ذلك فأبكى الحاضرين ، وأخيراً أحدث تغييراً في النغم فنام السامعون جميعهم نوماً هنيئاً .

ألحانهم الاصطحاب الايقاعي ، اي انهم كانوا يخصصون في الجوقة عدة آلات لعزف الميزان ، فتعبر عن مفاصله بعزف الاصطحابات التي سبق الكلام عنها ، وتؤدي الوظيفة التي يؤديها ، بيده اليسرى ، من يعزف قطعاً شرقية على البيان .

وبعد زوال الدول العربية وحاول عبد الحمود ، ضعفت ملكة التفنن عند العازفين على آلات الايقاع ، فأصبحوا يقلدون بعضهم بعزف مفاصل الميزان على درجات محدودة من القوة او الضعف ، وهكذا نشأ الدم والتك ، وصارا كقاعدة لازمة يتقيدون بها ، وفي رأينا ان شدة النقر يجب ان تكون حرة لتتبع المعاني المقصودة من اللحن ، فلا يصح لعازف الأيقاع ان يضرب مفاصل الميزان على شكل واحد في لحنين مختلفين ، ولو كان ميزانهما واحداً وسرعته الزمنية واحدة .

ولرب معترض يقول ان بعض الكتب اليونانية التي يعود تاريخها الى قرن ونيّف ، سردت اشكالاً من الموازين مقيدة بدمات وتكات ، فهل أخذوها عن العرب أم عن الترك الذين خلفوا الدول العربية ؟ ام انها كانت موجودة عند قدماء اليونان ؟ فالجواب ان تاريخ الموازين خارج عن بحثنا ، وكل ما يهمنا هو تبيان صياغتها وتفصيلها ، لاننا نعتبرها مشتقة من دوائر كالدوائر الشعرية ، لذلك نسرد هنا بعض الموازين المعروفة قديماً عند العرب واليونان (كما ترى في الجدولين ص ٥٥١/٥٣) لكي يقابل القارىء بينها وبين الموازين الحديثة ، وبين القاعدة التي وضعناها لتركيب الموازين من الدوائر الموسيقية التي سيأتي بيانها ، ونبدأ ببيان الموازين العربية القديمة مكتوبة بطريقتنا المختصرة ، مع تنبيه القراء الى عدم الاخذ بالاسماء القديمة الموضوعة للموازين ، فقد تضاربت فيها الروايات وصار الاسم الواحد يطلق على عدة أشكال مختلفة المفاصل والوحدات . والخلاصة ان زمن (ا = دوبل كروش ، زمن ب = كروش ، زمن د = نوار ، زمن ح = بلانش) أما سرعة لفظ الحرف فتساوي تعادل حوالى ١٨٠/٢٤٠ بالدقيقة ومعدلها ٢٠٨ حسب المترونوم .

وبالتأمل في هذه الموازين نلاحظ ان قدماء العرب :

١) ـ لم يقيدوا مفاصل اي ميزان بدم او تك ، أي ان قوة النقر وضعفه كانت متروكة للملحن .

٢) ـ كانوا يطلقون الاسم الواحد على عدة موازين مختلفة المفاصل والوحدات

مما يدل على ان تسمية الميزان كانت اصطلاحا موضعيا بين كل فريق من الموسيقيين ، ولم تعمم تلك الاصطلاحات ولم توحّد ، لعدم انتشار الطباعة والعلوم الفنية ، ولعدم انعقاد مجمع لتوحيدها .

٣) - كانت الموازين عندهم تتشابه او تتكرر اجزاؤها ، ومعلوم ان تضعيف عدد وحدات مفاصل الميزان لا يغير شخصيته ، لان ميزانا مفاصله (٤٤٢) لا يختلف عن ميزان مفاصله (٢٢١) الا من جهة السرعة فقط ، كما ان ميزانا مفاصله (٣٢٣٢) مثل ميزان مفاصله (٣٢) مكرراً وقس عليه .

٤) - انهم كانوا يدخلون في الميزان من اي موضع كان ، والدليل على ذلك قولهم : « اذا كان الدخول مع العزف والانشاد من اول الميزان المتفق عليه سمّي (مع) واذا بدأ الميزان بعد العزف والانشاد سمّي (بعد) واذا بدأ قبلهما سمّي (قبل) وفطنة القارئ تغني عن الافاضة .

اشكال من الموازين المتداولة عند قدماء اليونان

ان من يطالع كتاب المرحوم المطران خريسندوس المطبوع منذ قرن ونيف ، يجد اشكالا من الموازين الموسيقية لا تختلف عن العربية بشيء ، سواء من جهة تحليلها الى تفاعيل شعرية ، او من جهة استعمال الدم والتك فيها ، وقد كتبناها في الجدول ص ٥٥٣ بطريقتنا ، واضعين خطاً تحت مفصل الدم ، اما التك فبدون خط ، ويلاحظ القارئ ان جميع هذه الموازين يمكن ان تقرأ طرداً وعكساً ، فان قرأناها من اليمين الى اليسار جاءت تفاعيلها كما هو مفصل في الجهة اليمنى ، وان قرأناها من اليسار الى اليمين جاءت تفاعيلها كما هو مسطر في الجهة اليسرى ، اما الوحدة الزمنية فيها فيمكن ان تقدر بسرعة لفظ الحرف (اي دوبل كروش) ويمكن ان تقدر ايضاً باية سرعة أخرى حسب المترونوم ، لان العبرة على كل حال ، هي في المحافظة على نسب مفاصل الميزان ، مهما اختلفت سرعة الوحدة التي تؤلف تلك المفاصل (انظر ص ٥٥٣) .

اشكال من الموازين القديمة عند العرب

« وحداتها من زمن (١) اي بسرعة لفظ الحرف »

	عدد	المفاصل	
قمرية	٥	٢ ٣	فعْلانْ
مخمس أوسط	٨	٣ ٣ ٢	لانْ لانْ فعْ
رُوان	٩	١ ٢ ٦	فعولاااانْ
الهزج الكبير	١٠	٣ ٢ ٣ ٢	لانْ فعْلانْ فعْ
خفيف الرمل	١٠	٢ ٣ ٢ ٣	فعلانْ فعلانْ
سماعي	١٠	٣ ٣ ٤	لانْ لانْ لاانْ
طرب انكيز	١٠	٢ ٣ ٢ ٢ ١	فعلانْ فعْلانُ
رمل	١٢	٢ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ٢	فعْلن فعْلن فعِلن
هزج	١٢	٣ ١ ٢ ٣ ٣	لانْ فعولانْ لانْ
ماخوري	١٢	١ ١ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ٢	فعِلن فاعلُ فعْلن
خفيف الثقيل	١٢	١ ٧ ٢ ١ ٣ ١ ٣	فعِلن فعولْ فعولْ
تركي	١٤	٤ ٥ ٥	لاانْ لااانْ لااانْ
ضرب جديد	١٤	٤ ٤ ٣ ٣	لاانْ لاانْ لانْ لانْ
ماخوري	١٤	١ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢	فعِلاتن مفعولاتن
الرمل الخفيف	١٥	١ ٤ ١ ٤ ٥	فعوولْ فعوولْ لااانْ
الثقيل	١٦	٣ ٣ ٤ ٢ ٤	لان لان لاان فعْلاان
«	١٦	١٢١٢ ١ ١ ٢ ٢ ١ ١ ٢	مفاعلن فعِلاتن فعِلن
الثقيل الثاني	١٦	٣ ٣ ٢ ٣ ٣ ٢	لانْ لانْ فعْلان لان فعْ
المخمس الكبير	١٦	١ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ٢ ١ ٢ ٢	مفاعلن فاعلن فعولن
ماخوري	١٦	١ ١ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢	فَعِلُ فعولن مفعولاتن
الثقيل الاول	١٦	١ ٣ ١ ٣ ١ ٣ ٤	فعولْ فعولْ فعولْ لاانْ
« الثاني	١٦	٣ ٥ ٢ ٦	لانْ لااانْ فعلااانْ
الهزج	١٨	٣ ١ ٢ ٣ ٣ ١ ٢ ٣	لانْ فعولانْ لانْ فعولانْ
الرمل الخفيف	١٨	١ ٤ ١ ٤ ٨	فعوولْ فعوولْ لاااااانْ
« «	٢٠	١ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ٤ ١ ٤	فعولن فعولن فعوولْ فعوولْ

(تابع)

موازين وحداتها من زمن (ب)

الميزان	المجموع	الوحدات	الأوزان
المزج الصغير	٣	٢ ١	فاع.
التربيع	٣	١ ٢	مَفا
فاخت	٥	١ ٢ ٢	فعولن
خفيف	٦	١ ١ ٢ ٢	فِعلاتن
دراندار	٧	١ ١ ٢ ١ ٢	متَفاعلن
» »	٧	٢ ٢ ١ ٢	مستفعلن
الفاختي الكبير	١٠	١ ٢ ٢ ١ ٢ ٢	فَعولن فَعولن
جر ثقيل	١٢	٢ ٢ ١ ٣ ٤	مستفعلان° لان°
تركي قديم	١٢	١ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ٢	مفاعيلن فاعلن
الفاخت الاكبر	١٤	١ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢	مفاعيلن مفاعيلن
الخفيف الطويل	١٦	٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٣ ٤	فعْلن فاعلن لان° لان°
الرمل	١٨	٢ ١ ٣ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ٢ ١ ٣	فاعلان° فعل° فعل° فاعلان°
راه كرد	٢٢	٢ ٤ ١ ٣ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢	فعلان فعول° فعْلن ٣
الثقيل	٢٤	٢ ٢ ١ ٢ ٣ ٣ ٣ ٤ ٤	مستفعلن لان° ٣ لان ٢
رمل	٢٤	٢ ١ ٣ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ٢ ١ ٣ ٢ ١ ٣	فاعلان فعل فعل فاعلان فاعلان
محجل	٢٨	١ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٣ ٤ ٤	مفاعلن فعلن مستفعلن لان لآن ٢
ضرب الفتح	٤٤	٢ ٢ ١ ١ ١ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ١ ٢ ٢ ٤ ٤ ٤ ١ ١ ٢ ٤	فعْلن فِعلتن فعولن فاعلن فعولن لان ٣ فِعلن لا آن

موازين وحداتها من زمن (د)

الميزان	المجموع	الوحدات	الأوزان
الخفيف الاوسط الصغير	٣	١ ٢	مفا
الخفيف القصير	٤	١ ١ ٢	فِعلن
الرمل الطويل	٦	١ ١ ٢ ٢	فِعلاتن
الرمل القصير	٦	١ ٣ ٢	فعول° فا

موازين وحداتها من زمن (ح)

الميزان	المجموع	الوحدات	الأوزان
الخفيف الاوسط الكبير	٣	١ ٢	مفا
جهار ضرب	١٢	١ ١ ٢ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١	متفاعل° فِعل° فِعل°

أشكال من الموازين المتداولة عند اليونان

الوحدات	التفاعيل (من اليمين الى اليسار)	مفاصل الميزان	التفاعيل (من اليسار الى اليمين)
٥	فاعلن	٢ ١ ٢	فاعلن
٤	فاعلُ	٢ ١ ١	فعلن
٤	فعِلن	١ ١ ٢	فاعلُ
٦	فعلاتن	١ ١ ٢ ٢ (١)	مستفعِلُ
٦	مستفعلُ	٢ ٢ ١ ١ (٢)	فعِلاتن
٦	مفاعيلُ	١ ٢ ٢ ١	مفاعيلُ
٦	مفتعلن	٢ ١ ١ ٢	مفتعلن
٧	مستفعلن	٢ ٢ ١ ٢	فاعلاتن
٨	فاعلن فاعِ	٢ ١ ٢ ٢ ١	فعولن مفا
٨	فعولن فعِلُ	١ ٢ ٢ ١ ١ ١	فعِلتن فاعِ
١١	مفتعلنُ مفتعِلُ	٢ ١ ١ ٢ ٢ ١ ١ ١	فعِلتن مفتعلن
١٢	مفاعلن مفتعلن	١ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ١ ٢	مفتعلن فاعلاتُ
١٢	فعولن متفاعلن	١ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ١ ٢	فاعلن فعِلن فاعِ
١٢	مفتعلن مفاعلن	٢ ١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ٢	فاعلن مفاعلتن
١٢	فاعلن مفاعلتن	٢ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢	مفتعلن مفاعلن
١٢	فاعلن فعِلن فاعِ	٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ ٢ ١	فعولن متفاعِلن
١٢	مفتعلن فاعلاتُ	٢ ١ ١ ٢ ٢ ١ ٢ ١	مفاعلن مفتعلن
١٢	مفاعيلُ فاعلاتُ	١ ٢ ٢ ١ ٢ ١ ٢ ١	مفاعِلن مفاعيلُ
١٢	مفاعلن فاعلاتُ	١ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ٢ ١	مفاعلن فاعلاتُ
١٢	فاعلن متفاعلن	٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ٢	فاعلن متفاعلن
١٢	فعولن مفاعلتن	١ ٢ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢	مفتعلن مفاعيلُ
١٢	مفتعلن مفاعيلُ	٢ ١ ١ ٢ ١ ٢ ٢ ١	فعولن مفاعلتن
١٢	فعِلتن فعِلن فاعِ	١ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ٢ ١	فعولن فعِلن فعِلُ
١٣	مفاعلن مفاعيلن	١ ٢ ١ ٢ ١ ٢ ٢ ٢	فعْلن فاعلن فعولُ

(١) وقد يوقع هكذا ١ ١ ٢ ٢ (٢) وقد يوقع ٢ ٢ ١ ١ ؟

الموازين الموسيقية العامة

علمنا ان الميزان الموسيقي مجموعة من النقرات (المفاصل) على ترتيب مخصوص ، فمهما اختلفت سرعة وحدته ، ومهما اختلف توقيع تلك المفاصل بين الشدة والخفة لا تتغير شخصية الميزان ،وعلمنا ايضا ان تعيين مراكز الدمات والتكات في اي ميزان ، متروك لذوق الملحن وحاجته ، لذلك لن نضع لدوائر الموازين التي سنسردها دمات او تكات ، ولئن كنا وضعنا تحت الدم الخط الدال عليه ، عند ايراد احد الموازين المتداولة في الوقت الحاضر ، فلا يظنن احد ان الملحن مكلف بالتقيد بهما . ولا يخفى ان كل دائرة تشتمل على عدة صور وأشكال من الموازين الموسيقية ، فكل ميزان متفرع عن دائرة يحسن أن يسمى باسمها . وتتميز اشكال الموازين التي يتساوى عدد وحداتها ، باختلاف ترتيب مفاصلها ، وسوف نعبر دائما عن الوحدة الزمنية وهي المفصل البسيط او النقرة المفردة ، في أي ميزان كان ، برقم ١ ، أما المفصل المركب فيعبر عنه برقم يدل على عدد الوحدات التي يتألف منها ، والرقم الذي تحته خط يعتبر دم ، وما عداه يعتبر تك ، واذا لم يرد في الميزان خط ما ، فالمعنى ان تحديد مراكز الدمات والتكات فيه متروك لذوق الملحن او ضارب الميزان ، حسب روح اللحن . وقد سبق القول ان الوحدة الزمنية لا تتغير ، بالسرعة والبطء ، ولو انها تعتبر كبيرة او متوسطة او صغيرة ، بالنسبة لسرعتها المترونومية ؛ فاذا كانت سرعتها :

١) – بين ٢٧ – ٥٢ في الدقيقة كانت كبيرة = بلانش
٢) – « ٥٣ – ١٠٤ « « « متوسطة = نوار
٣) – « ١٠٥ – ٢٠٨ « « « صغيرة = كروش
٤) – « ١٨٠ – ٢٤٠ « « « سرعة لفظ الحرف

وافضل الموازين الموسيقية ما توفرت فيه الشرائط الآتية :

ا) – ان لا يتتالى فيه اكثر من ثلاث وحدات ، او اكثر من ثلاثة مفاصل متماثلة .
ب) – ان لا تزيد نسبة وحدته الى اكبر مفصل فيه ، على نسبة ١ – ٣
ج) – ان يختتم بمفصل مزدوج او مثلث ، فاذا اختتم بوحدة أدغمت بما قبلها ،

وعلى ضوء هذه الملاحظات سنضع دوائر تتشكل منها كمية هائلة من

الموازين ، حسب تعدد الصور الناتجة عن تغيير ترتيب المفاصل والوحدات ، وهكذا يتمكن كل امرىء من تنظيم اي ميزان موسيقي أراده ، بتفاعيل الشعر ، واحسن الموازين ما كانت تفاعيله مؤتلفة يسهل التلفظ بها .

والتلحين كنظم الشعر ، الا ان الملحن يضع عوضا عن الحروف أصواتا متفرعة من نغم ما ، فيمدُّ الصوت مُقطَّعاً حسب مفاصل الميزان ووحداته ، كأنَّ الاصوات المختلفة حروف الكلام .

ولكن لا يظننَّ احدٌ ان المفصل في الميزان الموسيقي يجب ان يُملأ كله بصوت واحد (صول) مثلا ، كما تملأ الوحدة من الميزان الشعري بحرف واحد ملفوظ ، فالميزان الموسيقي يختلف من هذه الجهة عن الشعري ، لأن العبرة فيه بالنبرة ، لذلك تُملأ الوحدة او المفصل ، بصوتين او اكثر او باشارة سكوت ، بحيث يكون مجموعها الزمني مساويا لمدة وحدة الميزان ، فسرُّ التلحين ينحصر بتناسق نبرات الصوت ومقاطعه واشارات السكوت مع مفاصل الميزان ، هذا في الالحان الصامتة ، أما في الالحان المغناة فانه يجب ، علاوة عما تقدم ، ان تتمشى مقاطع الكلام حسب نظام الميزان الموسيقي ومحطاته ، وان لم يكن هنالك توافق بين الميزان الشعري الذي نظمت عليه القطعة وبين ميزانها الموسيقي ، ولنضرب على ذلك مثلا فنقول : إن كلمة (حميدٌ) ووزنها الشعري (فعولن) تتألف من خمسة حروف ملفوظة ويعبر عن ذلك بالميزان الموسيقي الخماسي الذي ترتيبه (٢٢١) فاذا اردنا ان نلحن هذه الكلمة ، تجيء على أوزان موسيقية شتى حسب مدّ الصوت وتقطيعه ، على كل حرف من حروف هذه الكلمة ؛ فاذا لحَّنَّاها :

(حَ مي يِ دن) كان وزنها الموسيقي مفاعيلن = ١ ٢ ٢ ٢

(حَ مَ يِ دُ أن) « « « متفاعلن = ١ ١ ٢ ١ ٢

(حَ مَ يِ دُن) « « « فعِلاتن = ١ ١ ٢ ٢

(حاآم يِ يِ يِ دن) « « « فعْلن فعولن فعْلن = ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ٢

وهكذا يتضح ان الميزان الشعري مستقل عن الموسيقي وقد شرحنا الفوارق الاخرى بينهما ، فلا حاجة الى التكرار .

الميزان الأُحادي

يُساوي وحدة زمنية واحدة ، ويعبر عنه برقم ١ متتاليا ، ويسميه الموسيقيون (على الواحدة) وهو مستعمل بكثرة وقد توقع بعض وحداته دمات وبعضها تكات حسب روح اللحن ، وللمؤلف ان يحدد سرعة الوحدة حسبما يناسب لحنه ، ويستحسن ان يصاغ اللحن المنظوم على الميزان الاحادي فروعا واغصانا ، فيتألف كل منها ، من عدد معين من الوحدات يقرره الملحن ، بحيث يكون بين تلك الاعداد تناسق يسر السامعين .

ولا يمكن ان يتكون من هذه الدائرة الا ميزان واحد ، لاننا اذا وضعنا رقم ١ الى ما لا نهاية له ، وغيرنا ترتيب تلك الآحاد لا تختلف النتيجة ، ويعبر عنه لفظاً بقولنا (تَ) مكررة على عدد الوحدات ، حسب السرعة المقررة ، ويختلف الميزان الاحادي عن التقسيم المنثور ، بان اصوات اللحن المنظوم عليه ، يمكن ان تقطع الى مدد زمنية لا تزيد كل مدة منها ، بمفردها او بمجموع الاصوات المختلفة المحصورة فيها ، على وحدة من هذا الميزان ، وهناك نوع من التقسيم يسمّى (على الواحدة) .

الميزان الثُنائي

يساوي وحدتين زمنيتين ، يعبر عن كل منهما برقم ١ ، وتلفظان (تَ تَ) حسب السرعة المطلوبة ، فالميزان الذي يتركب منهما يشبه الميزان الأحادي ولكنه يتميز عنه بما يلي : توقع الوحدة الاولى من هذا الميزان دم والثانية تك ، ويتكرر الايقاع الى نهاية اللحن ، الذي يجب ان يتألف كل غصن منه ، بتكرار الميزان مرات يقسم عددها على ٤ او على ٢ بدون باقٍ . واذا كانت سرعة الوحدة الزمنية في هذا الميزان كسرعة الخطوة العسكرية ، سمي اللحن المنظوم عليه ، (مارش) ولا يمكن ان يتكوّن من هذه الدائرة الا ميزان واحدٌ للسبب المذكور في الميزان الأحادي ، وقد سبق ان تغيير ضرب الوحدة من الشدة الى الخفّة ، على اي ترتيب كان ، لا يؤثر على روح الميزان .

الموازين الثلاثية

١) – الثلاثي الاول : يتألف من ثلاث وحدات يعبر عن كل منها برقم ١ ، وتلفظ (تَ تَ تَ) حسب السرعة المطلوبة وتضرب الوحدة الاولى منه دم ، والثانية والثالثة تك ، ويُكرر الى نهاية اللحن ، الذي يجب ان يتألف كل غصن منه ، بتكرار هذا الميزان مرات يقسم عددها على ٦ بدون باق . وهو معروف في البلاد العربية باسم (**السماعي الطائر**) او (**السربند**) ويقابله عند الافرنج وزن (**الفالس**) وله أسماء أخرى في تونس ومراكش وغيرها ، والسماعي الطائر قسمان عادي وسريع ، فالعادي ما تراوحت سرعة وحدته الزمنية بين ١٣٨ – ١٨٠ في الدقيقة ، والسريع ما تراوحت سرعة وحدته بين ٢٠٠ – ٢٤٠ في الدقيقة ، والبعض يسمي هذا الميزان (**السماعي الدارج**) اذا كانت سرعة وحدته اقل من ١٠٤ بالدقيقة ، ولقد علمنا من الابحاث السابقة انه لا حاجة لهذه التسمية ، لان كتابة هذا الميزان (١١١) وتحديد سرعته المترونومية تغني عن ذلك كله .

٢) – الثلاثي الثاني : يتألف من وحدة ومفصل يعبر عنهما بـ (٢١) وتلفظ (مفا) ويساوي كل ميزانين منه (مفاعلن) على ان يلفظ كل حرف منها حسب السرعة المقررة . وهذا الميزان مشهور يسميه بعضهم (**السماعي الطائر البطيء**) او (**السماعي الدارج الصغير**) ويوقع (٢١) وتتراوح سرعة وحدته بين (٧٢ – ١٠٤) في الدقيقة ، ولا نرى مانعاً من ان يحدد الملحن له ، اية سرعة تناسب لحنه .

٣) – الثلاثي الثالث : يتألف من مفصل ووحدة ويعبر عنه (١٢) = فاع ، ويساوي كل ميزانين منه (فاعلاتُ) ويسميه بعضهم (**السماعي الدارج**) ويوقع (١٢) بسرعة ٥٨ – ٦٠ في الدقيقة .

الموازين الرباعية

تتألف هذه الموازين إما من وحدتين ومفصل (٢١١) واما من وحدة ومفصل ثلاثي « ٣١ » فهي إذن خمسة اشكال :

الشكل الاول « ٢١١ » = فعِلن . الشكل الثاني « ١٢١ » = فعولُ الشكل الثالث « ١١٢ » = فاعلُ ، وهـذا الشكل الاخير معروف عند الاتراك باسم (**صوفيان**) ويسميه بعض العرب « **الوحدة المكلفة** » اذا كانت سرعته حوالي ١٤٤ في الدقيقة ، ويوقع « ١١٢ » وقد يضربون الوحدتين فيه « تكه » بدلاً عن تك تك ، والتكه توقع باليدين اليمنى واليسرى معاً او بالتناوب ، اي تك باليد اليمنى وكه باليسرى بقوة معتدلة .

الشكل الرابع (٣١) فعولْ ، الشكل الخامس (١٣) لانْ فَ ، ولم نعثر على الحان من هـذين الميزانين ، لذلك سنضرب صفحاً من الآن وصاعداً ، عن ايراد بعض الاشكال او الصور ، التي يمكن تأليفها من الدوائر المختلفة ، إما لقلة استعمالها ، او رغبة بالاختصار ، تاركين البحث المطول عنها ، للراغبين به ، فالقاعدة واضحة امامهم ..

الدائرة الاولى
الموازين الخماسية

تضم هذه الدائرة أربع صور ، هكذا : الصورة الاولى مفصلان ووحدة (١٢٢) الصورة الثانية ، ثلاث وحدات ومفصل (٢١١١) الصورة الثالثة وحدتان ومفصل ثلاثي (٣١١) الصورة الرابعة مفصلان احدهما ثلاثي (٣٢) .

اما اشكال الموازين التي تتولد من اختلاف ترتيب مفاصل كل صورة فهي :
الصورة الاولى : ١) ٢١٢ = فاعلن ٢) ١٢٢ = فعلانُ ٣) ٢٢١ = فعولن
الصورة الثانية : ٤) ٢١١١ = فعِلتن ٥) ١١٢١ = مفاعلُ ٦) ١٢١١ = فعلاتُ ٧) ١١١٢ = مفتعِلُ .

الصورة الثالثة : ٨) ٣١١ = فعِلانْ ٩) ١٣١ = فعوولُ ١٠) ١١٣ = لانْ فعَ
الصورة الرابعة : ١١) ٣٢ = فعلانْ ١٢) ٢٣ = لانْ فعْ

والميزان الثاني معروف عند الاتراك باسم (**ساز**) وفي البلاد العربية باسم (**ترك اقصاق**) ويوقعونه (١٢٢) بسرعة ١٥٢ بالدقيقة ، والسابع معروف في مراكش باسم (**شعبانيه**) ويوقعونه (١١١٢) بسرعة لا تقل عن ١٢٠ بالدقيقة .

ملاحظة ـ نضرب صفحا من الآن وصاعداً عن ايراد جميع صور الدائرة ، حباً بالاختصار ، كما اننا سنقتصر على ايراد احسن اشكال الموازين ، التي تتركب من كل صورة في أية دائرة ، تاركين تركيب جميع الصور والموازين لمن يستقصونها ، لان قصدنا قد تحقق بايجاد فكرة تركيبها لدى القراء .

الدائرة الثانية

الموازين السداسية

تضم هذه الدائرة عدة صور هذه اهمها : الصورة الاولى (٢١١٢) = مفصلان ووحدتان . الصورة الثانية (٢١١١١) = اربع وحدات ومفصل ، الصورة الثالثة (٣٢١) [illegible] عدة ومفصلان احدهما ثلاثي ، فالصورة الاولى تولد اربعة اشكال من الموازين والثا[illegible] ـسة اشكال ، والثالثة ستة ، هذه اهمها :

شكل	الميزان	الوزن	شكل	الميزان	الوزن
شكل ١)	٢١١٢	= مفتعلن	شكل ٥)	٢١١١١	= مُتَمْتُمْتَمَا
« ٢)	٢٢١١	= فعلاتن	« ٦)	١١٢١١	= متفاعلْ
« ٣)	١٢٢١	= مفاعيلْ	« ٧)	٣٢١	= فعولانْ
« ٤)	١١٢٢	= مستفعلْ	« ٨)	٣١٢	= فاعلانْ

فالشكل الاول معروف باسم (**سماعي دارج**) ويوقعونه هكذا (٢١١٢) سريعا او بطيئا ، اما الشكل الخامس فمعروف باسم (**سنكين سماعي**) اذا لم تتجاوز سرعته ٥٢ بالدقيقـــة ، وباسم (**يورك سماعي**) او (**يكرك**) او (**اكرك**) اذا لم تتجاوز سرعته ١٠٤ وحدات بالدقيقة ، والمعدل حوالى ٨٤ ، ويعرف باسم (**سماعي دارج**) او (**دها يورك سماعي**) اذا لم تتجاوز سرعته ٢٠٨ بالدقيقة والمعدل ١٦٠ ، وهم يوقعونه « ٢١١١١ » او « ٢١١١١ » ومن الصورة الثانية (**المدور العربي**) = « ١٢١١١ » = مفاعلتُ ، بسرعة ٨٤ بالدقيقة .

تنبيه : لا يصح ان يتركب الميزان السداسي من « ٤ ٢ » لأنه يلتبس بالميزان الثلاثي بطيئاً « ٢١ » ولا يستحسن ان يتركب من « ٥١ » لفقدان التناسب الزمني بين الوحدة والمفصل الخماسي ، ولا يتركب من « ٢١٢١ » لأنه الميزان الثلاثي مكرراً ، مع ان المراكشيين يسمونه الدرج ، ويوقعونه : « ٢١٢١ » وقد قلنا ان تقرير مراكز الدمات والتكات متروك لذوق الملحن وضارب الايقاع ، وان الموازين لا تتميز عن بعضها الا بترتيب وحداتها ومفاصلها .

الدائرة الثالثة

الموازين السباعية

تضم هذه الدائرة عدة صور هذه اهمها ، الصورة الاولى « ٢٢١١١ » الصورة الثانية (٢٢٢١) وحدة وثلاثة مفاصل ، الصورة الثالثة (٣٢١١) وحدتان ومفصلان احدهما ثلاثي ، الصورة الرابعة (٣٢٢) مفصلان ومفصل ثلاثي .

فالصورة الاولى تولد عشرة أشكال من الموازين ، والثانية اربعة ، والثالثة اثني عشر ، والرابعة ثلاثة ، وهذه اهم تلك الاشكال :

الصورة الاولى	الصورة الثانية	الصورة الثالثة
١) ٢١١٢١ = مفاعلتن	٥) ٢٢٢١ = مفاعيلن	٩) ٣١١٢ = مفتعلانْ
٢) ٢١٢١١ = متفاعلن	٦) ٢١٢٢ = مستفعلن	١٠) ٣٢١١ = مفاعلان
٣) ٢١١١٢ = مفتعلتن	٧) ٢٢١٢ = فاعلاتن	١١) ٣١٢١ = فعِلن لانْ
٤) ٢٢١١١ = فعِلتن فا	٨) ١٢٢٢ = مفعولاتُ	١٢) ٢١١٣ = لانْ فعْلن

الصورة الرابعة — ١٣) ٣٢٢ = مفعولانْ ١٤) ٢٢٣ = لانْ فعْلن

فالشكل الاول معروف في الشرق الادنى باسم «نوخت» ويوقعونه « ٢١١٢١ » بسرعة ٦٢ – ٧٦ بالدقيقة ، وقد يبدأون به من الدم الاخير : « ١١٢١٢ » .

اما الشكل الثاني فمعروف ايضاً باسم نوخت ، ويوقعونه « ٢١٢١١ » بسرعة ٧٢ – ٠٧٦ اما الشكل الرابع فمعروف باسم « دور هندي » ويوقعونه « ٢٢١١١ » بسرعة ١٢٠ – ٢٠٨ اما الشكل الرابع عشر فمعروف باسم « آغردور هندي » ويوقعونه « ٢٢٣ » بسرعة ٩٢ – ١٠٤ ؟

تنبيه – كل ميزان فوق الثاني يصحّ ان يعتبر (نقشا مؤلفا من ميزانين او اكثر)

الدائرة الرابعة

الموازين الثمانية

تضم هذه الدائرة عدة صور ، هذه اهمها ، الصورة الاولى « ٢١٢٢١ » وحدتان وثلاثة مفاصل ، الصورة الثانية « ٣١٢٢ » وحدة ومفصلان ومفصل ثلاثي ، الصورة الثالثة « ٣١٢١١ » ثلاث وحدات ومفصلان احدهما ثلاثي ؛ فمن الصورة الاولى تتولد عشرة أشكال من الموازين ، ومن الثانية اثنا عشر ومن الثالثة عشرون ، وهاك اهمّ تلك الاشكال :

الصورة الاولى	الصورة الثانية	الصورة الثالثة
١) ٢١٢٢١ = فعولن مفا	٥) ٣١٢٢ = مستفعلان	٩) ٣١٢١١ = متفاعلان
٢) ٢٢١٢١ = مفاعلاتن	٦) ٣٢٢١ = مفاعيلان	١٠) ٣١١٢١ = مفاعلتان
٣) ٢٢٢١١ = فعِلن فعْلنْ	٧) ٢٢١٣ = لانْ فعولنْ	١١) ٢٣١١١ = فعِلتان فا
٤) ٢٢١١٢ = مفتعلاتن	٨) ٢١٣٢ = فعْلانْ مفا	١٢) ٢١١١٣ = لان فعلتن

فالشكل الاول معروف في الشرق باسم (**المصمودي الكبير**) ، ويوقعونه (٢١٢٢١) بسرعة ٧٦ ، ويجيزون البدء به من اي دم او تك فيه ! والبعض يوقعونه (١١٢١٢١)

اما الشكل الثاني فمعروف ايضا باسم (**دويك**) ويوقعونه (٢٢١٢١) بسرعة ٨٨ في الدقيقة وقد يسمونه « **آغر دويك** » اذا كانت سرعة وحدته لا تتجاوز ٥٢ في الدقيقة و « **يورك دويك** » اذا كانت لا تقل عن ١٠٤ في الدقيقة ، وفي مصر يسمونه « المصمودي » او « المصمودي الصغير » ويوقعونه هكذا (٢٢١٢١) بسرعة لا تقل عن ١٠٤ بالدقيقة ، اما في مراكش فيعرف « **بالمصدر** » ويوقعونه (٢٢١٢١) بسرعة لا تقل عن ١٠٤ في الدقيقة . وقد يطلقون اسم المصمودي على الشكل الخامس ويوقعونه (٣١٢٢) بسرعة ١٦٠

ومن الصورة الثانية يصاغ الميزان المعروف في مراكش « **بالبطائحي** » ويوقعونه (١٣٢٢) اما الشكل السادس فمعروف باسم « **كانيقوفتي** » ويوقعونه (٣٢٢١) بسرعة ١٦٨ بالدقيقة ، ويوجد صورة اخرى **للكانيقوفتي** يوقعونها هكذا (٣٢٣) .

اما الشكل السابع فمعروف في البلاد العربية باسم « **صوفيان** » ويوقعونه (٢٢١٣) بسرعة ٩٢ في الدقيقة . اما الشكل الثاني عشر فمعروف في العراق باسم « **شرقي** » ويوقعونه (٢١١١٣) . ويتولد من الدائرة الثانية صورة اخرى ، يصاغ منها الميزان المعروف « **بالمخمس العربي** » ويوقعونه (١١٢٢١١) بسرعة ٨٤ في الدقيقة ويلفظ « فعِلن فاعل » ويجوز فيه الاسراع والابطاء .

الدائرة الخامسة

الموازين التساعية

تضم هذه الدائرة عدة صور هذه اهمها :

الصورة الاولى ، ٢٢١٢٢ ، وحدة واربعة مفاصل .

« الثانية ، ٣٢٣١ ، وحدة ومفصل ومفصلان ثلاثيان .

« الثالثة ، ٢٢١٢١١ » ثلاث وحدات وثلاثة مفاصل .

« الرابعة ، ٣٢٢١١ » وحدتان ومفصلان ومفصل ثلاثي .

فمن الصورة الاولى يتولد خمسة اشكال من الموازين ، ومن الثانية اثنا عشر ، ومن الثالثة عشرون ، ومن الرابعة ثلاثون ، وهذه اهم تلك الاشكال :

الشكل الاول - ٢١٢٢٢ = فَعْلن فاعلن

« الثاني - ٢٢١٢٢ = مستفعلاتن « فعْلن فعولن »

« الثالث - ٢٢٢٢١ = مفاعيلاتن « فعولن فعْلن »

« الرابع - ١٢٢٢٢ = فَعْلن فعلانْ

« الخامس - ٢٢٢١٢ = فاعلن فَعْلن

« السادس - ٣١٢٣ = لانْ فاعلانْ

« السابع - ٣١٣٢ = فعْلانْ فعولْ

« الثامن - ٣٣٢١ = فعولانْ لانْ

« التاسع - ٢١٢٢١١ = فَعِلن فاعلن

« العاشر - ١٢١١٢٢ = فَعْلن فَعِلانْ

« الحادي عشر - ١٢٢١١٢ = مفتعلن فاعِ

« الثاني عشر - ٢٢١٢١١ = متفاعلاتن

« الثالث عشر - ٢١١٢٢١ = فعولن فَعِلن

« الرابع عشر - ٢٢١٢١١ = فَعِلن فعولن

« الخامس عشر - ٣٢١٢١ = مفاعلن لانْ

« السادس عشر - ٣١٢٢١ = فعولن فعولْ

« السابع عشر - ٣١١٢٢ = فَعْلن فَعِلانْ

« الثامن عشر - ٣٢١١٢ = مفتعلن لان

« التاسع عشر - ٣٢٢١١ = فَعِلن فَعْلان .

« العشرون - ٣١٢١٢ = فاعلن فعولْ

فالشكل الاول معروف باسم السماعي (**الاقصاق او الافرنجي**) ويوقعونه (٢١٢٢٢) بسرعة تتراوح بين ٧٢ - ١٠٤ بالدقيقة ، ويوصف بالبطيء ، اما اذا كانت سرعته حوالى ١٧٦ في الدقيقة فيوصف بالسريع . وقد يجيء هذا الميزان كالشكل الرابع ويوقعونه (١٢٢٢٢) او كالشكل التاسع ويوقعونه (٢١٢٢١١) او كالعاشر ويوقعونه (١٢١١٢٢) او كالحادي عشر ويوقعونه (١٢٢١١٢) وقد يجيء على اشكال أخرى ، وكلها يجوز فيها الاسراع والابطاء حسب روح اللحن وموضوعه ، كما يجوز تغيير مراكز الدمات والتكات حسب ذوق الملحن وحاجته .

الدائرة السادسة **الموازين العشارية**

تضم هذه الدائرة عدة صور هذه اهمها :

الصورة الاولى - ٣٢٣١١ = وحدتان ومفصل ومفصلان ثلاثيان .

» الثانية - ٣٢٢١٢ = وحدة وثلاثة مفاصل ومفصل ثلاثي .

» الثالثة - ٣٢١٢١١ = ثلاث وحدات ومفصلان ثلاثي .

» الرابعة - ٢٢١١٢١١ = اربع وحدات وثلاثة مفاصل .

» الخامسة - ٢٢٢٢١١ = وحدتان واربعة مفاصل .

فمن الصورة الاولى يتولد ثلاثون شكلاً من الموازين ، ومن الثانية عشرون ، ومن الثالثة ستون ، ومن الرابعة خمسة وثلاثون ، ومن الخامسة خمسة عشر ، وهذه أهمُّ تلك الاشكال :

شكل ١ - ٣١١٢٣ = لانْ مفتعلانْ

» ٢) - ٣٢١١٣ = لانْ فعِلن لانْ

» ٣) - ٣١٢٣١ = فعولْ فاعلانْ

» ٤) - ٣٢٢١٢ = فاعلنْ فعْلانْ

» ٥) - ٢٢١٣٢ = فعْلانْ فعولن

» ٦) - ٣٢١٢٢ = فعْلن فعولانْ

» ٧) - ١١٢١٣٢ = فعْلانْ مفاعلُ

» ٨) - ٣١٢١٢١ = مفاعلن فعولْ

الشكل ٩) - ٣٢٢١١١ = فعِلتن فعْلانْ
« ١٠) - ١١٢١٢١٢ = فاعلن مفاعلُ
« ١١) - ٢١١٢٢١١ = فعِلاتن فعِلن
« ١٢) - ٢١٢١٢١١ = فعِلن مفاعلن
« ١٣) - ٢١١٢١١٢ = مفتعلن فعِلن
« ١٤) - ٢١١٢٢١١ = فعِلن مفتعلن
« ١٥) - ١٢٢٢١٢ = فاعلن فعلانْ
« ١٦) - ٢٢٢٢١١ = فعِلن مفعولن
« ١٧) - ٢١٢١٢٢ = فعْلن مفاعلن
« ١٨) - ١١٢٢٢٢ = مفعولن فاعلُ

فالشكل الاول معروف باسم (**السماعي الثقيل**) ويوقعونه (٣١١٢٣) بسرعة ١٣٢ ، ويعرف بالبطيء اذا لم تتجاوز سرعته ١٠٤ بالدقيقة فالميزان واحد ، والسرعة الزمنية تختلف حسب روح اللحن والغاية منه .

اما الشكل الرابع فيعرف باسم (**جورجنه**) ويوقعونه (٣٢٢١٢) بسرعة لا تقل عن ٢٠٨ ، ويعرف الشكل العاشر باسم (**لنك فاخته**) ويوقعونه (١١٢١٢١٢) بسرعة ٢٠٨ بالدقيقة ، وقد يطلقون هذا الاسم على الشكل السابع ويوقعونه (١١٢١٣٢) بالسرعة المذكورة ، ومن عادتهم اذا تعاقب تكان ان يوقعوهما (تكه) = (احد التكين باليد اليمنى والآخر باليسرى) ويعرف الشكل الثاني عشر باسم (**اقصاق سماعي**) ويوقعونه (٢١٢١٢١١) بسرعة تتراوح بين ١٠٥ - ٢٠٨ بالدقيقة . ويعرف الشكل الخامس عشر باسم (**آغر اقصاق سماعي**) ويوقعونه (١٢٢٢١٢) بسرعة لا تتجاوز ١٠٤ بالدقيقة ، فاذا كانت السرعة حوالي ١٥٢ بالدقيقة دعي (**اقصاق سماعي**) وفي العراق يسمونه (**العليلاوي**) .

ويعرف الشكل الثامن عشر باسم (**آغر اقصاق تركي**) ويوقعونه (١١٢٢٢٢) وقد يوقعون الوحدتين الاخيرتين تكه ، وكذلك المفصلين اللذين قبلهما ، والغاية من ذلك تحلية الايقاع هربا من ترادف التكات الخمسة .

ومن اشكال الصورة الرابعة ميزان يسمونه ايضاً « آغر **افصاق سماعي** » ويوقعونه « ٢ ١ ٢ ١ ٢ ١ ٢ ١ » بسرعة ٣٨ بالدقيقة ، ويلفظ فاعلاتُ فعولُ .

ومن الموازين العشارية ميزان يستخرج من الصورة الثانية ، معروف في مراكش باسم « **الانصراف** » ويوقعونه « ٢ ٢ ٣ ٢ ١ ٢ » بسرعة ٢٠٨ بالدقيقة ، ويلفظ مفعولان فاعِ .

الدائرة السابعة — الموازين الاحاد عشرية

تضم هذه الدائرة صوراً اليك اهمها :

١) - ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ = وحدة وخمسة مفاصل
٢) - ٢ ٢ ١ ١ ٢ ١ ٢ = ثلاث وحدات واربعة مفاصل
٣) - ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ١ ٢ = خمس وحدات وثلاثة مفاصل
٤) - ٢ ٣ ١ ٢ ٣ = وحدة ومفصلان ، ومفصلان ثلاثيان
٥) - ٢ ٢ ١ ٢ ١ ٣ = وحدتان وثلاثة مفاصل ومفصل ثلاثي
٦) - ٢ ٢ ١ ٢ ٤ = وحدة وثلاثة مفاصل ومفصل رباعي

فمن الصورة الأولى تتولد ستة اشكال من الموازين ، ومن الثانية خمسة وثلاثون ، ومن الثالثة ستة وخمسون ، ومن الرابعة ثلاثون ، ومن الخامسة ستون ، ومن السادسة عشرون ، وهذه اهمها :

١) - ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ = فعْلن مفاعيلن « مستفعلن فعلن »
٢) - ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ = فاعلن مفعولن
٣) - ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ = مفعولن فعولن
٤) - ٢ ١ ٢ ١ ٢ ١ ٢ = فاعلن مفاعلن
٥) - ١ ١ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ = متفاعلن فعْلن
٦) - ٢ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ = فعْلن مفاعلتن
٧) - ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ١ ٢ = مفاعلن فعلتن
٨) - ١ ١ ٢ ١ ١ ١ ٢ ٢ = فعِلن فعلُ فعْلن
٩) - ١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ = متفاعلن فعِلن

١٠) - ٣٢١٣٢ = فعْلانْ فعولانْ

١١) - ٣٢٢١٣ = لانْ فعولن لانْ

١٢) - ٣١٢١٢٢ = فعْلن مفاعلان

١٣) - ٣١٢٢١٢ = فاعلن فاعلانْ

١٤) - ٤٢١٢٢ = فعْلن فعولانْ

١٥) - ٤٢٢١٢ = فاعلن فعلانْ

فالشكل الاول معروف باسم « **الزيرفكند** » ويوقعونه « ٢٢٢ ١٢٢ » بسرعة ٧٢ في الدقيقة ، ويجوز فيه الاسراع والابطاء كغيره ، اما الشكل السابع فيعرف « **بالعويص** » ويوقعونه « ٢ ١١١٢١٢١ » بسرعة لا تقل عن ١٠٤ وحدات بالدقيقة . اما الشكل الثامن فيعرف باسم « **اويون هواسي** » ويوقعونه « ٢٢١١١٢١١ » بسرعة لا تتجاوز ١٠٤ بالدقيقة ، فاذا زادت عن هذا الحد سمي « **نم اويون هواسي** » . اما الشكل الرابع عشر فيسميه بعضهم زيرفكند ، ويوقعونه « ٤٢ ١٢٢ » بسرعة لا تقل عن ١٠٤ بالدقيقة ، وهو لا يختلف عن الشكل الاول الا بقسمة المفصل الرباعي الى جزأين ، فيلفظ « فعْلن » بدلاً عن « لانْ » .

ملاحظة - لا يخفى انه كلما ازدادت وحدات الدائرة تكاثرت الصور المتفرعة عنها ، وبالتالي تكاثرت اشكال الموازين التي تتألف من تلك الصور ، حتى تبلغ في بعض الاحيان المئات والالوف . والموازين الموسيقية كالانغام ، منها المتناسب والمتنافر ، والمستحسن والمستهجن فيجب على الملحن ان ينتخب الميزان الذي يلائم لحنه . لذلك نرى بعد ماقدمناه من الشرح والامثال ان نختصر البحث جهد المستطاع ، تاركين للملحنين ان يتوسعوا بتشكيل ما يرغبون به من الموازين جريا على القواعد والملاحظات السابقة ، وفيما سردناه الكفاية .

الدائرة الثامنة

الموازين الثمانية عشرية

اليك بعض الصور من هذه الدائرة كي تؤلف ما شئت من اشكال الموازين :

١) - ٤١١٢٢٢ وحدتان وثلاثة مفاصل ومفصل رباعي

٢) - ٢١١٢١٢١٢ اربع وحدات واربعة مفاصل

٣) - ٢٢١٢٢٢١ وحدتان وخمسة مفاصل

٤) - ٢١١١١٢١١٢ ست وحدات وثلاثة مفاصل

٥) - ٣٢٢١٢٢ وحدة واربعة مفاصل ومفصل ثلاثي

٦) - ٣١١٢٣٢ وحدتان ومفصلان ومفصلان ثلاثيان

٧) - ٣١١٢١٢١١ خمس وحدات ومفصلان ومفصل ثلاثي .

٨) - ٣٢٢٣٢ ثلاثة مفاصل ومفصلان ثلاثيان

٩) - ٣١٢٢١٢١ ثلاث وحدات وثلاثة مفاصل ومفصل ثلاثي

١٠) - ٣٣١٣٢ وحدة ومفصل وثلاثة مفاصل ثلاثية .

فمن اشكال الصورة الاولى الميزان المعروف « **بالمدور** » ويوقعونه « ٤١١٢٢٢ » بسرعة ٧٦ وحدة بالدقيقة ، وبعضهم يبدأ به من الدم الاول هكذا « ٢٤١١٢٢ » .

ومن اشكال هذه الصورة ايضا الميزان المعروف في المغرب (بالقنطرة) ويوقعونه (٤١٢١٢٢) بسرعة لا تتجاوز ٢٠٨ بالدقيقة .

ومن اشكال الصورة الرابعة الميزان المعروف (**بالمدور الحلبي**) ويوقعونه (٢١١١١٢١١٢) و (**المدور الشامي**) ويوقعونه (١١١١٢١١٢٢) وميزان (**شفته**) ويوقعونه (١١١١١١٢٢٢) وكلها بسرعة ٨٤ بالدقيقة ومعلوم انه اذا ترادفت التكات او الدمات يحسن توقيع تكه بدلا عن تك تك ، ودمه بدلا عن دم دم ، وذلك باليدين اليمنى واليسرى كما سبق البيان في موضع آخر .

ومن الصورة العاشرة يتألف الميزان المعروف في بلاد المغرب (**بالقدام**) ويوقعونه (٣٣١٣٢) بسرعة لا تقل عن ٢٠٨ بالدقيقة .

ومع ان الصور الاخرى من هذه الدائرة تؤلف اشكالا من الموازين الطف مما تقدم بيانه الا أنها غير متداولة حتى الآن ، ونستلفت الانظار الى الصورة الثالثة التي تتألف منها موازين عديدة شعرية التفاعيل مثل (مفاعيلن فعولن) و (مستفعلن فاعلن) و (فاعلن فاعلاتن) الخ . والى الصورة التاسعة ومنها تتألف اشكال من الموازين تلفظ (مفاعلن فاعلان) و (فعلن مستفعلان) الخ . فعلى الراغبين ان يتدبروا هذه الاشكال التي يتلاشى ميزان المدور امام

جمالها الايقاعي ، ويجدر بهم ان يتأملوا عدد اشكال الموازين في هذه الصور المختلفة ، ويرتبوا تفاعيل كل منها على سبيل التمرين ، ففيه اعظم فائدة لمن يحب ان يتوسع في هذه الدراسة .

الدائرة التاسعة

الموازين الثلاث عشرية

اليك بعض صور من هذه الدائرة فيمكنك ان تؤلف منها ما شئت من الاشكال .

الصورة الاولى – ٢٢١٢٢١٢١ ثلاث وحدات وخمسة مفاصل .

« الثانية – ٢١١٢٢٢١١١ خمس وحدات واربعة مفاصل

« الثالثة – ٣١٢٢٢١٢ وحدتان واربعة مفاصل ومفصل ثلاثي

« الرابعة – ٣١٢١٢٢١١ اربع وحدات وثلاثة مفاصل ومفصل ثلاثي

« الخامسة – ٣١١٢٣٣ وحدتان ومفصل وثلاثة مفاصل ثلاثية

« السادسة – ٣٢٢٢٢٢ خمسة مفاصل ومفصل ثلاثي

« السابعة – ٢٢٢٤٢١ وحدة واربعة مفاصل ومفصل رباعي

« الثامنة – ٤٢٢٣١١ وحدتان ومفصلان ومفصل ثلاثي وآخر رباعي

فمن الصورة الاولى يتألف الميزان المعروف (**بالاوسط العربي**) ويوقعونه بسرعة ١٤٤ بالدقيقة هكذا (١١٢٢٢٢١٢) وبعضهم يبدأ به من مفصل الدم الاخير . ومن الصورة الخامسة يتألف ميزان (**الظرفات**) ويوقعونه (٣١١٢٣٣) بسرعة ١٣٢ بالدقيقة ، ويلفظ (لان لان مفتعلان) وبعضهم يوقع المفصل الثالث تك بدلا عن دم ، وقد قلنا مرارا ان لا اهمية لذلك ، لان تقرير مراكز الدمات والتكات متروك لذوق الملحن وروح اللحن .

ومن الصورة السابعة يتألف ميزان (**المربع**) ويوقعونه (٢٢٢٤٢١) بسرعة ٦٦ في الدقيقة ويلفظ (فعولان مفعولن) والبعض يوقعونه هكذا (٢١١٢٤٢١) ويلفظ (فعولان مفتعلن) وذهب آخرون الى ان المربع يتألف من الصورة الرابعة ويوقع (٢١١٢١٣٢١) ويلفظ (فعولانْ مفاعلتن) والبعض يطلقون اسم المربع على ميزان يتألف من الصورة الثانية ويوقعونه (٢١١٢٢٢١١١) بسرعة ٨٤ بالدقيقة .

كذلك يتألف من الصورة الثانية ميزان (**دور روان حلبي**) ويوقعونه (١ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ٢ ٢) بسرعة ٨٤ بالدقيقة ، وبعضهم يسمونه (**دور روان تركي**) ويوقعونه (١ ٢ ١ ١ ٢ ٢ ١ ١ ٢) بالسرعة ذاتها ، وقد يوقعون بعض النكات المترادفة تكه ، وزعم آخرون ان (**الروان التركي**) يتألف من الصورة السادسة ويوقع (٣ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢) بسرعة ٨٤ بالدقيقة .

وجدير بالذكر ان بعضهم اصطلحوا على ميزان سموه المربع ، يتألف من الصورة الثانية مع ادخال الرباط عليه فتأتي وحداته ومفاصله وتوقيعه هكذا ، بسرعة ٨٤ وحدة بالدقيقة .

(١ ١ ١ ١١/٢ ١١/٢ ١ ٢ ١ ١ ٢) ولكن بما ان وحدة الميزان تجزأت نصفين فانه ينحل الى ٢٦ وحدة بسرعة ١٦٨ بالدقيقة (٢ ٢ ٢ ٢ ٣ ٣ ٢ ٤ ٢ ٢ ٤) وآخرون يوقعونه (٢ ٤ ٣ ٣ ٢ ٤ ٢ ٢ ٤) ولا يخفى الفرق القليل على المتأمل . ويتفنن بعضهم في تحلية الميزان المعروف بدور الروان التركي ، فيعتبرونه مؤلفا من سبع وحدات وثلاثة مفاصل ، ثم ينصفون احدى الوحدات ، فينحل الميزان الى ٢٦ وحدة بسرعة ١٦٨ بالدقيقة ويوقعونه (٢ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ٤ ٤ ٢ ٢ ٤) او (١ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ٤ ٤) وآخرون يسمونه دور روان شرقي ويوقعونه (٢ ٢ ٢ ١ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ٢ ١) ويسميه آخرون روان شامي ويوقعونه (٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ٤ ٢ ٢) بسرعة ١٩٢ بالدقيقة ، ويلفظ « مفعولاتن مفعولن فعلن لاان فعْلن » .

وفي رأينا ان افضل الموازين الثلاث عشرية تتألف من الصورة الاولى ، ومنها ما تفاعيله « مفاعلن فاعلاتن » و « مستفعلن مفاعلن » و « فاعلاتُ مفاعيلن » الخ . ومن الصورة الثالثة ، ومن موازينها ما تفاعيله « فاعلن مستفعلان » الخ . ومن الصورة الرابعة ومنها « مفاعلتن فعولان » و « فاعلن متفاعلان » الى غير ذلك مما يضيق عنه الحصر ويملّ المعدد .

الدائرة العاشرة

الموازين الرباع عشرية

اليك بعض صور من هذه الدائرة لتركب منها ما تشاء من الموازين :

١) - ٢٢١٢٢١٢٢ وحدتان وستة مفاصل
٢) - ١١٢٢٢٢٢١١ اربع وحدات وخمسة مفاصل
٣) - ١١٢١١٢٢٢١١ ست وحدات واربعة مفاصل
٤) - ٢١٢١١٢١١١١١ ثماني وحدات وثلاثة مفاصل
٥) - ٣٢٢١٢٢٢ وحدة وخمسة مفاصل ومفصل ثلاثي
٦) - ٣٢٣٢١١٢ وحدتان وثلاثة مفاصل ومفصلان ثلاثيان
٧) - ١١٣٢٢١١٣ اربع وحدات ومفصلان ومفصلان ثلاثيان
٨) - ١١٢٢٤٢٢ وحدتان واربعة مفاصل ومفصل رباعي

فمن الصورة الثانية يتألف ميزان (**صوفيان**) المغربي ويوقعونه (١٢١٢١٢١٢٢) بسرعة لا تتجاوز ٢٠٨ في الدقيقة . ومن الصورة الثالثة يتألف الميزان المسمى (**بكداش خانه**) ويوقعونه (٢ ١ ٢ ١١١٢١٢١١) بسرعة ٩٢ ، ويلفظ (فاعلن فعِلن مفاعلُ) . ومنها ايضا يتألف ميزان (**المحجَّر**) ويوقعونه (١ ١ ٢٢١٢١٢١١) بسرعة ٨٤، ويلفظ فعِلاتن فعولُ فاعلُ ، وبعضهم يحاول تحلية ايقاعه بادخال الرباط عليه ، فيقسمون وحدة الدم ومفصل التك اللذين يتوسطانه قسمين متساويين ، فيصبح كل منهما وحدة ونصفا ، وهكذا ينحل الميزان الى ٢٨ وحدة بسرعة ١٦٨ بالدقيقة فيوقعونه (٢ ٢ ٤ ٣٣٤٢٢) واذا وُقّع بسرعة لا تتجاوز ١٠٤ بالدقيقة دعي (**المحجّر المصدر**) وذهب قوم الى ميزان يسمونه (**المحجّر العربي**) يوقعونه (١ ١ ٢١٢٢٢١٢١١) بسرعة ٨٤ ويلفظ فعِلن فعولن مفاعلُ ورأى آخرون ان المحجر يتألف من الصورة الثامنة ، ويوقع (١ ١ ٢٢٤٢٢) بسرعة ٨٠ بالدقيقة ، والفرق بينه وبين الاشكال السابقة واضح . وهناك آخر يعرف (**بالمحجر المصري**) يتألف من الصورة الثانية ويوقع (١١٢٢٢٢٢١١) بسرعة ٨٤ بالدقيقة ، ويلفظ (**فعِلن مفعولن فاعلُ**) .

ومن الصورة الخامسة يتألف ميزان (**دور روان مولوي**) ويوقعونه (٣٢٢١٢٢٢) بسرعة ١٦٨ بالدقيقة ويلفظ لانْ فعْلن مفاعيلن .

ويمكن ان تتشكل من الصور الموضوعة لهذه الدائرة موازين أجمل مما

استعمل حتى الآن ، لا سيما من الصورة الاولى ، التي يتألف منها ما تفاعيله (مستفعلن فاعلاتن) و (مفاعلن مفعولاتن) و (فاعلاتن مفاعيلن) الخ .. وباستطاعة الراغبين ان يؤلفوا من هذه الصور ما يشاؤون من الاشكال ، وكلها تقبل الاسراع والابطاء .

ملاحظة : ان كل ميزان طويل ، ينقسم عدد وحداته على ١٤ بدون باق متفرع عن هذه الدائرة ، إما بادخال الرباط او بتنصيف الوحدات او بهما معا ، ويقصد بذلك تحلية مسموع الميزان عند توقيعه على الآلات ، ولزيادة الايضاح نقول : ان ميزان الدور الكبير يتألف في الاصل من ١٤ وحدة ويوقع بسرعة لا تتجاوز ٥٢ بالدقيقة هكذا : (٢ ١ ١ ١ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ١) فبتنصيف هذه المفاصل وتوقيع الوحدة بسرعة لا تتجاوز ١٠٤ بالدقيقة يمسي الميزان (٢ ٢ ٢ ١ ١ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ١ ١) ويمكن توقيع التكات المتوالية (تكه) وهكذا لا يختلف عدد الدمات فيه عما كان عليه قبل التنصيف ، ثم تحدد له السرعة المناسبة التي تكون عادة بمعدل ٦٦ في الدقيقة فيظهر كأن لا علاقة له بهذه الدائرة ؟!

ومن ذلك ايضاً ميزان (**روان**) من الصورة الرابعة ، واصله هكذا بسرعة ٤٢ في الدقيقة (٢ ١ ٢ ١ ١ ١ ٢ ١ ١ ١ ١ ١) فبتنصيفه وتوقيعه بسرعة ٨٤ = (١ ١ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ٢) وبادخال الرباط والتنصيف عليه يتحول الى(١ ١ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ١،٢/١ ١،٢/١ ١،٢/١ ١،١ ٢ ١ ١) اي انه يساوي ٥٦ وحدة بسرعة ١٦٨ بالدقيقة هكذا :

(٢ ٣ ٤ ٤ ٢ ٢ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٢ ١ ١ ٣ ٣ ٢ ٤ ٢ ٢)

ومن ذلك ايضاً ميزان الرمل باشكاله الثلاثة ، المصري والحلبي والتركي ، فانه متفرع عن احدى صور هذه الدائرة هكذا (١ ١ ١ ٢ ١ ١ ١ ٣ ١ ٢) ويلفظ فعلتن فعلتان مفا ، بسرعة ٣٣ بالدقيقة ، فاذا نصفنا وحداته امسى ٢٨ بسرعة ٦٦ بالدقيقة ، واذا نصفناه ايضا امسى ٥٦ وحدة بسرعة ١٣٢ بالدقيقة ، واذا نصفناه ايضا امسى ١١٢ بسرعة ٢٦٤ في الدقيقة ويوقع هكذا (٨ ٨ ٨ ١٦ ٨ ٨ ٨ ٢٤ ٨ ١٦) .

فاذا ادخلنا عليه الرباط او تلاعبنا بمراكز الدمات والتكات ، او وقعنا بعض المفاصل دمه او تكه ، جاء هذا الميزان على اشكال عديدة لا ضابط لها ، نثبت منها ما تقدم ذكره :

رمل مصري (٨ ٤ ٤ ٨ ٨ ٤ ٤ ٨ ٤ ٤ ٤ ٢ ١ ١ ٣ ٣ ٢ ٤ ٢ ٢ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤)=١١٢

رمل حلبي (٨ ٤ ٤ ٨ ٨ ٤ ٤ ٨ ٤ ٤ ٤ ٢ ٢ ٨ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤)=١١٢

رمل تركي (٨ ٤ ٤ ٨ ٤ ٤ ٤ ٤ ٨ ٤ ٤ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ٨ ٨ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٢ ٢ ٢ ٢)=١١٢

ولا يخفى على الناقد ان هذه الاختراعات ليست على شيء من الفن ، وانما هي ألاعيب يزعم القائمون بها انها تجمّل الايقاع فيفاخرون بضربها على الالآت ، كأنهم يلقون معجزات على الناس ، مع ان الجمال الحقيقي هو في البساطة والسهولة ، فالرجوع الى الشكل الاساسي المؤلف من ١٤ وحدة أولى ، لان برقشة الايقاع تشوش تفاعيل الميزان ، وتوهم السامع ان هناك خروجا عنه ، ناهيك عن تعب الذهن واضاعة الوقت الذي يصرفه ضارب الايقاع في التمرن على ترهات كهذه ، ونحن نعتقد انه لا يوجد من يحفظ هذه الاشكال الثلاثة من ميزان الرمل ويوقعها عدة مرات بصورة مضبوطة ، مع ان كل شخص يستطيع بسهولة تامة ان يوقع الرمل المؤلف من ١٤ وحدة بسرعة ٣٣ في الدقيقة كما اثبتناه .

وقد قصدنا بهذا الشرح المطول إيضاح الحال للقراء ، تاركين لهم ان يقيسوا عليه كل ما يجري مجراه في سائر الموازين ، اذ لن نكرر مثل هذه الملاحظة .

الدائرة الحادية عشرة

الموازين الخماسي عشرية

اليك بعض الصور من هذه الدائرة :

١) - ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ١ ٣ وحدتان وخمسة مفاصل ومفصل ثلاثي

٢) - ١ ١ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٣ ٣ ثلاث وحدات وثلاثة مفاصل ومفصلان ثلاثيان

٣) - ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ سبع وحدات واربعة مفاصل

٤) - ٢ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ خمس وحدات وخمسة مفاصل

٥) - ٢ ١ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ٣ اربع وحدات واربعة مفاصل ومفصل ثلاثي

ويمكن للراغبين ان يرتبوا ما شاءوا من الصور ، فيؤلفوا منها موازين

لا تحصى ، فمن الصورة الثانيـــة يتألف ميزان (فكرتي) ويوقعونـــه (١ ١ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٣ ٣) بسرعة ٨٤ بالدقيقة ، ويلفظ (فعلاتن فعولان لانْ) ؛ ومن الصورة الثالثة يتألف ميزان (اللما) ويوقعونه (١ ١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ١ ٢ ١ ٢) بسرعة ١٦٨ ، ويلفظ (فعلتن فعولُ مفاعلن) .

ونحن نرى ان افضل موازين هذه الدائرة يمكن ان تتألف من الصورة الاولى،ومن اشكالها ما تفاعيله (مستفعلن مستفعلان) و (مفاعلن فعْلن فعْلان) و (فعْلن فعْلن مفتعلان) و (فاعلاتن فعولن لان) الخ ؛ ومن الصورة الرابعة ومن اشكالها مـا تفاعيله (مستفعلن فعلن فعلن) و (متفاعلن فعْلن فعلن) و (فعولن مفتعلن فعلن) و (فعلتن فعلن مفعولن) الخ ؛ ومن الصورة الخامسة ومن اشكالها ما تفاعيله، (مفتعلاتن مفتعلان) و (فعْلان مفتعلن فعلن) الى آخر ما هنالك من الصور والاشكال التي لا يحتاج تأليفها الا الى ذوق ايقاعي وتفكير سليم كي لا تلتبس بغيرها ، ولو شئنا استقصاء تلك الاشكال لملّ القارىء وضاقت صفحات الكتاب ، فقد سبق وقلنا انه كلما تكاثرت وحدات الدائرة ، تعدّدت صورهاوتنوعت الموازين المتفرعةعنها،حسب قاعدة تركيب الصور ص ٨٩

الدائرة الثانية عشرة — الموازين السداسي عشرية

اليك بعض صور عن هذه الدائرة :

١)- ٢ ١ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ اربع وحدات وستة مفاصل

٢)- ١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ثماني وحدات واربعة مفاصل

٣)- ٣ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ثلاث وحدات وخمسة مفاصل ومفصل ثلاثي

٤)- ٤ ١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ٢ ٢ اربع وحدات واربعة مفاصل ومفصل رباعي

٥)- ١ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ١ ١ ٢ ٣ خمس وحدات واربعة مفاصل ومفصل ثلاثي

فمن الصورة الاولى يصاغ ميزان (ساده دويك) ويوقع (٢ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ١) بسرعة لا تقل عن ١١٢ بالدقيقة ، ويلفظ مفتعلن فعْلن مستفعلُ . ومنها ايضا يصاغ ميزان (المخمس المصري) ويوقعونه (٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١) بسرعة ٧٦ بالدقيقة . ومنها ميزان (درج) ويوقعونه (٢ ٢ ١ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ٢ ١ ٢) بسرعة

لاتقل عن ١٠٤ ومن الصورة الثانية يصاغ ميزان (**النوخت الهندي**) ويوقعونه (١١٢١٢١١٢١٢١١) ويلفظ (فعِلن مفاعلتن مفاعلُ) بسرعة ١٠٤ ؟

ومن الصورة الرابعة يصاغ ميزان (**المخمس**) ويوقعونه (٤١١٢١٢١٢٢) بسرعة لا تتجاوز ١٠٤ بالدقيقة ، ويلفظ (مستفعلن مفاعلتاان) وبادخال الرباط عليه بين الدم الثالث والتك الاول مع تنصيف الوحدات كما شرحنا سابقا ، يمسي هذا الميزان (٤ ٤ ٣٣٢٤٢٢٨) بسرعة لا تتجاوز ٢٠٨ بالدقيقة ؛ ولا يعتقد أحد ان المخمس يوقع (٢ ٢ ٤٢٢٤) لان هذا الشكل هو الميزان الرباعي (٢١١) مكرراً ببطء ، ولا اهمية لتوالي الدمات في الجزء الاول دون الثاني كما سبق البيان .

ومن اشكال الصورة الرابعة ميزان (**صادايه**) ويوقعونه بسرعة ١٦٨ بالدقيقة ، (٢١١١١٢٢٢٤) ويلفظ (لاان مفعولاتُ فعلتن) .

ومن الصورة الخامسة ميزان (**البطايحي**) المعروف في المغرب ويوقعونه بسرعة لا تتجاوز ٢٠٨ بالدقيقة هكذا (٣ ١٢١١١٢٢١ ١٢) .

ومن صور هذه الدائرة ميزان المحجّر التركي ويوقعونه (٢ ٢ ٤ ٤ ١١١١) بسرعة ١٦٠ والخلاصة ان الاشكال التي تلحق بهذه الدائرة كثيرة ، فاذا استعملنا فيها الرباط او تنصيف الوحدات كما رأينا في الملاحظة الواردة بعد الدائرة العاشرة ، امكننا ان نحلل الموازين المعروفة الآتي بيانها ، الى الصور والاشكال التي تفرعت منها ، فمن تلك الموازين ما هو مؤلف من ١٦ وحدة وهي:

الابيات (٢١١٢٢٢٢٢٢) ويوقعونه في بلاد المغرب بسرعة ١٠٤ بالدقيقة

قائم ونصف (٢ ٢٣٣٣٢٤) » » » » » » » »

شفته دويك تركي (٢ ٤٢٢٢ ٢٢١١) بسرعة ٨٨ بالدقيقة

نصف مخمس تركي (٢٢٢ ١ ١٢٢١١١١١) » » »

« موازين مؤلفة من ١٦ وحدة منصفه » (= ٣٢ وحدة بسرعة ٨٨)

ورشان (٤٢٤٢٤٢٢٢ ١ ١ ٤٢٢)

برافشان تركي (٤٢٤٢٤ ٢٢٢ ٢٢٢١١١١)

محمس توكي (١١١١٢٢٢١١٢٢١١٢٢ ٢٢٢١١٢)

ثم خفيف (١١١١٢٢٢ ٢٢٢ ٤٢٢٤٢٢)

بليق شامي (٢٢٢٢١ ١٢ ٢٢٤٢٤٢٤)

شفته دويك حلبي (٢٢٢٢١ ١ ٢٢٢ ٢٢٤٢٢٤)

ستة عشر حلبي (٢٢٤٢٢٢٢١ ١ ٢٢٢٢٢٢٢)

فرع (١١١١٢٢٢١١٢٢٤٤٢٢٤)

« موازين مؤلفة من ٣٢ وحدة منصفه » (= ٦٤ وحدة بسرعة ١٧٦)

ورشان(١) (٢٢٤٢٣٣٢ ٢ ٤٢٢٤٢٣ ٣٤٨٤٨)

» (٢) (٨٢٢٤٢٣٣١ ١ ٢ ٤٢٢٤٢٣٣٤٨٤)

محمس توكي (٤٤٤ ٤٤٤٢٢٤٢٣٣١ ١ ٢ ٤٤٤٤٤)

خفيف (٢٢٢٢٢٢١١٢٢١١١١٢٢٢٤٢٢٤٢٢٤٢٢٤٢٢٤)

الستة عشر (٢٢٤٢٣٣٢٢٤٤٤٤٤٤٤٤٤٤٤)

الدائرة الثالثة عشرة

الموازين السباع عشرية

اليك بعض الصور عن هذه الدائرة :

١) - ٢١٢٢١٢٢٢١٢ ثلاث وحدات وسبعة مفاصل .

٢) - ٢١١٢١٢١٢٢١٢ خمس وحدات وستة مفاصل .

٣) - ٢١١١١١١٢١١٢١٢ تسع وحدات واربعة مفاصل .

٤) - ٣١١٢٢١١٢٢١١ ست وحدات واربعة مفاصل ومفصل ثلاثي

٥) - ٣١٢٢١٢٣١٢ ثلاث وحدات واربعة مفاصل ومفصلان ثلاثيان

فمن الصورة الثالثة يصاغ ميزان المسمى (**خوش رنك**) ويوقعونه بسرعة ١٦٨ بالدقيقة (٢١١١١١١٢١١٢١٢) ويلفظ فاعلن فعِلن فعِلْ فعِلتن ، وهو ميزان معقد كما ترى ، ليس فيه شيء من سلاسة التفاعيل وانسجامها ، ومن هذه الصورة ايضا يصاغ ميزان المحجر المقلوب ، ويوقعونه بسرعة ١٣٢ بالدقيقة هكذا ، (١١٢١١١٢٢١١١٢١١) ويلفظ فعِلن فعلتن فاعلْ فاعلْ . وهو كالسابق من جهة ضعف الانسجام . ومن اشكالها ايضا نقش

السبعة عشر ، ويوقعونه بسرعة ٨٤ في الدقيقة ، (١ ١ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ١ ١ ١) ويلفظ فعِلتن مفاعلتن مفتعلُ ، وقد ينصفون بعض وحداته ومفاصله فيصبح مؤلفاً من ٣٤ وحدة بسرعة ١٦٨ في الدقيقة هكذا (٢ ٢ ٢ ٤ ٢ ٤ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١) (راجع الملاحظة بعد الدائرة ١٠) وزعم الاستاذ المرحوم كامل الخلعي انه اخترع ميزانا اسماه العجيب حدد توقيعه هكذا (٢ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ١ ١ ١ ٢ ١ ١) ويلفظ فاعلاتْ مفتعلُ متفاعلُ ، وهو شكل من الصورة الثالثة كما عرفت . ولا يخفى على المدقق ان اجمل اشكال الموازين السباع عشرية تصاغ من الصورة الاولى ومن موازينها ما تفاعيله (فاعلاتن فاعلن فاعلن) و (مستفعلن فعولن فاعلن) و « مفاعيلن فاعلن فعولن » . ومن الصورة الثانية ومن موازينها ما تفاعيله ، « فاعلاتن مفاعلن فعِلن » و « مستفعلن متفاعلن فاعِ » و « مفاعلن فعْلن مفاعلتن » . ومن الصورة الرابعة ومن موازينها ما تفاعيله « فعِلاتن فعِلاتن فعِلانْ » و « متفاعلان متفاعلاتن » و « فاعلن فعِلن مفاعلتان » ومن الصورة الخامسة ومن موازينها ما تفاعيله « فاعلانْ فاعلن فاعلانْ » و « متفاعلان فعْلن فعْلان » و « مستفعلان فعِلن فعلانْ » وغير ذلك كثير .

الدائرة الرابعة عشرة

الموازين الثمان عشرية

اليك بعض صور من هذه الدائرة .

١) - ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ اربع وحدات وسبعة مفاصل

٢) - ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ثماني وحدات وخمسة مفاصل

٣) - ٢ ١ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ست وحدات وستة مفاصل

٤) - ١ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٣ ثلاث وحدات وستة مفاصل ومفصل ثلاثي

٥) - ١ ١ ٣ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ١ ٣ اربع وحدات واربعة مفاصل ومفصلان ثلاثيان

فيمكن للراغبين ان ينظموا من هذه الصور ما يحتاجون اليه من اشكال الموازين ، وهناك صور اخرى اقل اهمية مما ذكرناه ، والموازين الثمان عشرية قليلة بالنسبة لغيرها ولم نجد بين المتداول منها ميزانا واحدا يطابق احدى هذه الصور ، لذلك نسرد ما عثرنا عليه :

١) - (الاوفر المولوي) ويوقعونه بسرعة ١٩٢ (٢ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ٢ ٤)

٢) - (نم دوان) ويوقعونه بسرعة ١٩٢ (٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ٢ ٢)

٣) - (نقش الثمانية عشر) ويوقعونه بسرعة ٦٦ (٢ ١ ١ ١ ٢ ١ ١ ١

١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ١)

ثم بتنصيف الوحدات وتغيير مراكز الدمات والتكات نحصل على الموازين الآتية ذات ٣٦ وحدة ، وهي (الاينواسي) (٤ ٤ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٨ ١ ٢ ١ ١ ١ ٢) بسرعة ٢٠٨ في الدقيقة . و (نم دور) ويوقعونه (٢ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢) بسرعة ١٣٢ بالدقيقة .

ولا يخفى ان ألطف الموازين الثماني عشرية ، تصاغ من الصور التي اثبتناها ، فمن موازين الصورة الاولى ما تفاعيله (مستفعلن مستفعلن فعلن) و (فاعلاتن فاعلاتن فعلن) و (مفاعيلن مفاعيلن فعولُ) و (فاعلاتن مستفعلن فعلن) و (مفاعلن مفعولن مفتعلن) الخ .

ومن موازين الصورة الثانية ما تفاعيله (متفاعلن متفاعلن فعلن) و (مفاعلتن مفاعلتن فعولُ) و (مفاعلن فعلن فعلن فعلن) ومن الثالثة ما تفاعيله (مفتعلن فعلن فعلن فعْلن) و (متفاعلن متفاعلن فعلن) و (متفاعلن مستفعلن فعلن) ومن الصورة الرابعة ما تفاعيله (فعولن فعولن مفاعيلان) و (فاعلن فاعلن مستفعلان) و (فاعلاتن فعلن مفعولان) ومن الخامسة ما تفاعيله ، (فعلان فاعلاتن فاعلان) و (مفتعلان فاعلن فاعلان) و (فعولُ مفاعلن فعْلن فعولْ) وغيرها كثير ، فما على الراغبين الا ان يضعوا دمات ونكات لهذه الاشكال ، وذلك متروك لروح اللحن كما تقدم ، ثم تحدد سرعة الوحدة فيستكمل الميزان .

الدائرة الخامسة عشرة الموازين التساع عشرية

اليك بعض صور من هذه الدائرة :

١) - ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ثلاث وحدات وثمانية مفاصل

٢) - ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ خمس وحدات وسبعة مفاصل .

٣) - ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ٢ ٢ سبع وحدات وستة مفاصل

٤) - ٣٢٢١٢٢٢١٢١١ اربع وحدات وستة مفاصل ومفصل ثلاثي

٥) - ٣١٢٢٣٢٣٣ وحدة وثلاثة مفاصل وأربعة مفاصل ثلاثية

٦) - ٣٢٢٣٢٢٢١٢ وحدة وستة مفاصل ومفصلان ثلاثيان

٧) - ٤٢١٢٢٢٤٢ وحدة وخمسة مفاصل ومفصلان رباعيان

فمن الصورة السابعة ميزان (**الاوفر**) ويوقعونه ، (٤٢١ ٢٢٢٤ ٢) بسرعة لا تتجاوز ١٠٤ بالدقيقة ، وبعضهم يطلق اسم الاوفر على ميزان متفرع عن صورة مؤلفة من تسع وحدات وخمسة مفاصل هكذا (١١٢٢٢ ٢ ١١٢١١١١ ١) بسرعة لا تتجاوز ١٠٤ بالدقيقة ، ومن الموازين التساعشرية المتداولة ما يلي ؛ وكل منهما يوقع بسرعة ١٥٢ بالدقيقة :

١) - (**المرصع الشامي**) ويوقعونه (١١٢٢٢١١٢١١ ١١١٢)

٢) - (**المفرح**) ويوقعونه (١١٢١١ ١١١٢ ١٢٢ ١١١)

وجميع هذه الموازين لا تعدّ شيئاً مذكوراً امام الموازين اللطيفة التي يمكن ان تصاغ من صور هذه الدائرة ، فمن موازين الصورة الاولى ما تفاعيله « مفاعيلن مفاعيلن فعولن » و « مستفعلن مستفعلن فاعلن » و « فاعلاتن فاعلاتن فاعلن » و « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن » ومن موازين الصورة الثانية ما تفاعيله : « مستفعلن فاعلن مفاعلتن » و « فعلاتن مفاعلن فاعلاتن » و « مفاعلتن فعولن مفاعيلن » و « متفاعلن مستفعلن فاعلن » . ومن موازين الصورة الثالثة ما تفاعيله « مفاعلتن مفاعلتن فعولن » و « متفاعلن متفاعلن فاعلن » و « مستفعلن فعِلن فعِلن » و « متفاعلن فاعلن مفاعلتن » . ومن موازين الصورة الرابعة ما تفاعيله « متفاعلن مستفعلن فعْلان » و « فعِلاتن فعِلاتن مفعولانْ » و « فعِلتن فعْلن فعْلن فاعلانْ » و « فعْلن فعِلن فعِلن مفعولانْ » ومن موازين الصورة الخامسة ما تفاعيله « لانْ لانْ فعلانْ مفاعيلانْ » و « فعلان فعْلانْ لانْ فعلانْ » و « مستفعلان لانْ لانْ فعْلان » و « فعولْ فعْلان لان مفعولان » ومن موازين الصورة السادسة ما تفاعيله « فاعلاتن فعْلان مفعولان » و « فعْلان مفعولن مفاعيلانْ » و « مفعولانْ فاعلن مفعولان » و « مستفعلانْ فعْلن مفعولانْ » وقس على ذلك اشكالاً يضيق الكتاب عن تعدادها .

الدائرة السادسة عشرة

الموازين العشاريفية

اليك بعض الصور من هذه الدائرة :

١) ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ وحدتان وتسعة مفاصل .

٢) ٢ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ اربع وحدات وثمانية مفاصل .

٣) ١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ست وحدات وسبعة مفاصل

٤) ١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ ٢ ثماني وحدات وستة مفاصل

٥) ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ٣ ثلاث وحدات وسبع مفاصل ومفصل ثلاثي

٦) ٢ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ٣ خمس وحدات وستة مفاصل ومفصل ثلاثي

٧) ١ ٢ ١ ٣ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ٣ اربع وحدات وخمسة مفاصل ومفصلان ثلاثيان

٨) ٢ ١ ٢ ٣ ١ ٣ ٢ ٢ ١ ٣ ثلاث وحدات واربعة مفاصل وثلاثة مفاصل ثلاثية

٩) ١ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ وحدة وخمسة مفاصل وثلاثة مفاصل ثلاثية .

١٠) ٢ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٤ ست وحدات وخمسة مفاصل ومفصل رباعي .

فمن الصورة الثانية ميزان (**فاخت ورش**) ويوقعونه بسرعة ١٤٤ (٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ١ ١) .

ومن الثالثة (**الفاخت التركي**) ويوقعونه (٢ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ١ ١) بسرعة ٥٣

ومن الرابعة (**الفاخت العربي**) « (١ ١ ٢ ٢ ٣ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ٢ ١ ١) » »

ومن العاشرة ميزان (**الفاخت**) « (٢ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٤) » »

وبعضهم يجعل وحدتي التكين المتوسطين مفصل تك ، ويدخل الرباط على هذا الميزان فتنصف وحدته ، ويأتي هكذا : بسرعة حوالى ١٧٦ بالدقيقة (٤ ٤ ٤ ٢ ٢ ٣ ٣ ٢ ٤ ٢ ٢ ٨) .

وجميع هذه الموازين الفاختية لا تعدُّ شيئا بالنسبة الى جمال الموازين التي يمكن ان تتألف من هذه الدائرة ، واليك بعضها على سبيل المثال :

فمن الصورة الاولى « مستفعلن مستفعلن مفعولن » و « فاعلاتن فعْلن فعْلن فاعلن »

ومن « الثانية « مستفعلن متفاعلن مفعولن » و « مفعولن فعِلن فعِلن مفعولن »

« « الثالثة « متفاعلن متفاعلن مفعولن » و « مفاعلتن فعْلن فعِلن فاعلن »

« « الرابعة « متفاعلن متفاعلن فعِلاتن » و « مفتعلن مفتعلن فعِلن فعِلن »

ومن الصورة الخامسة « مستفعلن مستفعلن فاعلان » و « فاعلاتن فاعلاتن فاعلان »
» » السادسة « مفاعلتن مفاعلن فعولان » و « مستفعلن متفاعلن فاعلان »
» » السابعة « مفاعلان مستفعلن فاعلان » و « مستفعلان مفتعلن فاعلان »
» » الثامنة « فاعلان فاعلان مستفعلان » و « فعْلان مفتعلان مفاعيلان »
» » التاسعة « مفاعيلان فعْلان مفعولان» و « فاعلاتن لان لان مفعولان »
» » العاشرة « مفتعلن فعِلن فعِلن فعلاان» و « مستفعلن فعِلن مفاعلتاان »

الدائرة السابعة عشرة   الموازين الاحاد عشريفية

اليك بعض صور من هذه الدائرة :

١) ـ ٢٢١٢٢١٢٢٢٢١٢ ثلاث وحدات وتسعة مفاصل
٢) ـ ٢١٢٢٢١٢١١٢١٢٢ خمس وحدات وثمانية مفاصل
٣) ـ ٢١٢٢٢١٢١١٢١٢١١ سبعة وحدات وسبعة مفاصل
٤) ـ ٣١٢١١٣١٢٢٢١٢ خمس وحدات وخمسة مفاصل ومفصلان ثلاثيان
٥) ـ ٣٢٢١٣٢٢٣١٢ وحدتان وخمسة مفاصل وثلاثة مفاصل ثلاثية

اما الموازين المعروفة من هذه الدائرة فقليلة الاستعمال ، وقد يدخلها الرباط وتنصيف الوحدات فيمسي الميزان مؤلفاً من ٤٢ وحدة سريعة وها نحن نذكر منها :

١) ـ ميزان (الطرقة) ويوقعونه (٢١١١١١٢١ ١١١٢١١١١ ٢) بسرعة ٧٦ في الدقيقة ، ومع الرباط وتنصيف بعض الوحدات يمسي هكذا بسرعة ١٥٢ بالدقيقة (٤٢٢٢٢٢٤١ ١ ٢٢٢٤٢٢٢٣ ٣) .

٢) ـ نقش الاحدى وعشرين ، ويوقعونه (١١١١١٢١١١١١٢٢ ١١١١١١) بسرعة ٩٢ بالدقيقة ، وقد ينصفون بعض وحداته ويغيرون دماته فيمسي هكذا بسرعة ١٨٤ بالدقيقة (٢٢ ٢٢٢٤٢٢١ ١٢٤٤ ٢٢٢١ ١ ٢٢) . ويلوح لنا ان الموسيقيين لم يستعملوا حتى الآن شيئاً من الموازين الجميلة التي تتفرع من هذه الدائرة واليك بعضها على سبيل المثال :

فمن الصورة الاولى ما تفاعيله « فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن » و « مستفعلن مفاعلن مفعولاتن » و فعْلن مفاعيلن فعْلن مفاعلن » .

ومن الصورة الثانية ما تفاعيله « متفاعلن مستفعلن مستفعلن » و « فاعلاتن مفاعيلن مفاعلتن » و « مفاعلتن مفاعلن مفعولاتن » .

ومن الصورة الثالثة ما تفاعيله « مفاعلتن مفاعلتن فاعلاتن » و « متفاعلن متفاعلن مستفعلن » و « مفاعلتن مستفعلاتن مفاعلْ » .

ومن الصورة الرابعة ما تفاعيله « فاعلن مستفعلان متفاعلان » و « مفاعلتن فعولان مفاعيلان » و مفاعلن فعْلن فعولْ مفتعلان » و « مفتعلان مستفعلن مفاعلان »

ومن الصورة الخامسة ما تفاعيله « مفعولان فاعلان مفاعيلان » و فاعلاتن فاعلان لان فعْلان » و « فعولْ مفعولن فعولْ مفعولان » .

الى غير ذلك من الصور اللطيفة التي يمكن ان تصاغ من هذه الدائرة .

الدائرة الثامنة عشرة

الموازين الثناء عشرية

اليك بعض صور من هذه الدائرة :

١) - ٣١٢٢٢١٢٢٢١٢٢ ثلاث وحدات وثمانية مفاصل ومفصل ثلاثي

٢) - ٣١ ٢١ ١٢ ١٢ ١١ ٢١٢ ٢ سبع وحدات وستة مفاصل ومفصل ثلاثي

٣) - ٤٢ ٢١٣٢٢١٢٢١ ثلاث وحدات وستة مفاصل ومفصل ثلاثي وآخر رباعي .

ورغبة بالاختصار نكتفي بالاشارة الى الصور العديدة والموازين المتنوعة التي يمكن ان تتفرع من هذه الدائرة تاركين للراغبين ان يؤلفوا ما يناسب الحانهم بالقياس على ما تقدم شرحه .

اما الموازين المتداولة من هذه الدائرة فاهمها (الهزج) ويوقعونه هكذا : بسرعة تتراوح بين ٤٠ - ٨٨ بالدقيقة (١١١١١٢٢٢١١١٢١١١٢)

ويلفظ (مفتعلن فعلن فعلتن فاعلْ فَعِلْ) . وبتنصيف بعض الوحدات وتغيير مراكز الدمات والتكات يأتي هذا الميزان على صور شتى ، توقع بسرعة تتراوح بين ٨٠ - ١٧٦ بالدقيقة واليك اهمها وكلها مؤلفة من ٤٤ وحدة .

هزج ١) « ٢٢٤٢٢٢٢٢٢٢٢٤٢٢٢٢١١٢٣٢ »

هزج ٢) «١١١١٢٢٢٤٤٢١١١١٤٢٢٤٢٢٤»

هزج ٣) «٤٢٢٤٢٣٣٢٢٤٤٤٤٤»

وبأدخال الرباط مع التنصيف ايضاً ، نحصل على الشكل الآتي من ميزان الهزج ، وهو معروف في البلاد العربية ، ويساوي ٨٨ وحدة بسرعة ١٧٦ ويوقع هكذا : (٢٢٤٢٣٣١١٢٤٨٤٨٢٢٨٤٤٨٤٤٨)

الدائرة التاسعة عشرة

الموازين الثلاث عشريفة

من صورها ١) ٢١٢١٢٢١٢٢٢١٢٢١ خمس وحدات وتسعة مفاصل

« « ٢)٣٢٢١٣١١٢١٢٢١٢خمس وحدات وستة مفاصل ومفصلان ثلاثيان

« « ٣)٣٢٢٣١٢١١٣١٢٢اربع وحدات وخمسة مفاصل وثلاثة مفاصل ثلاثية

ولا يوجد موازين متداولة من هذه الدائرة ، مع انه يمكن ان تصاغ منها اشكال جميلة نذكر منها على سبيل المثال ما تفاعيله ، ١) فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن ، وَ مفاعلن مفعولن مفاعلن فعولن ، وَفعِلن مستفعلن مفتعلن مفعولن ، ٢) مفاعلن مفتعلن فعْلان فاعلان ، وَ متفاعلان مفاعيلان مفاعيلان ، وَ فعولن فاعلن فعْلان مفاعلتان ، ٣) مستفعلان متفاعلان مفعولان ، و فاعلان فعِلان مفعولن فاعلان ، ومفاعيلان مفعولان مفاعلتان الخ .

الدائرة العشرون

الموازين الرباع عشريفة

بهذه الدائرة نختتم بحث الموازين الموسيقية ، لان الموازين الطويلة كما قلنا ، ليست بذات وقع مستطاب ، مع العلم بان الراغبين بها يستطيعون تشكيل نقش من ميزانين او اكثر حسب حاجتهم ، فيحصلون بذلك على اي ميزان طويل يريدونه ، واليك عدة صور من هذه الدائرة :

١) - ٢١٢٢١٢٢٢١٢٢٢١٢ اربع وحدات وعشرة مفاصل

٢) - ٣١٢٢٢٢٢١٢٢١٢٢ ثلاث وحدات وتسعة مفاصل ومفصل ثلاثي

٣) - ٣ ١٢٢ ١ ٢٢ ٣ ١٢٢١ اربع وحدات وسبعة مفاصل ومفصلان ثلاثيان .

٤) - ٣ ٢٢ ٣ ٢ ٣١ ١ ٢ ٢ ١٢ ثلاث وحدات وستة مفاصل وثلاثة مفاصل ثلاثية

٥) - ١١٢٢٢٢٢١١١٢١٢١١٢ ثماني وحدات وثمانية مفاصل .

فمن الصورة الاولى تصاغ موازين لطيفة الايقاع نذكر منها على سبيل المثال : « فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعـلن » و « فاعـلاتن مفعولاتن متفاعـلاتن » و « فعولن مفاعيلن مفاعيلن فعولن » . ومن الصورة الثانية ما تفاعيله « مستفعلن فاعلاتن فعْلن فاعلان » و « مفاعيلن فعولن فعْلن فعولان » و « فاعلاتن فاعلن مفعولن فاعلان » ومن الصورة الثالثة ما تفاعيله « فعولن فاعلان مستفعلن فاعلان » و « فاعلاتن مفعولان مفاعلن فعولْ » و « فعولن مفاعيلان فعولن فعولان » ومن الصورة الرابعة ما تفاعيله « فعْلان مفتعلن فعولان مفعولان » و « مستفعلن فعْلان فعْلان مفتعلان » و « متفاعلان فعْلان مفعولن فعْلان » ومن الصورة الخامسة « مفتعلن متفاعلن فعولن مفتعلن » و « فعِلن مفتعلن فعِلن مفعولن فعِلن » الى غير ذلك من الصور والاشكال المتعددة .

اما الموازين المتفرعة عن هذه الدائرة والمتداولة بين الموسيقيين فكثيرة ، وجلها يتألف من الصورة الخامسة او من صور غيرها اهملناها لغرابتها ، ولا يخفى انه اذا توالت الدمات والتكات حسن توقيع بعض الدمات « دمه » وبعض التكات « تكه » لتحلية الايقاع كما سبق البيان .

ولا تقتصر الموازين المتداولة من هذه الدائرة على ٢٤ وحدة ، بل بتغيير الصور والاشكال ، وبتنصيف الوحدات ، وادخال الرباط ، وتبديل مراكز الدمات والتكات ، يمكن الحصول على موازين ذات ٤٨ او ٩٦ وحدة ، نذكر من ذلك مـــا هو مشهور ، مع كيفية توقيعه وسرعته في الجدول الآتي ، مستلفتين الانظار الى الملاحظة الموضوعة بعد الدائرة العاشرة ليقاس عليها .

أشكال الموازين الرباع عشريفية المتداولة

الميزان	التوقيع	السرعة
الشنبر	١ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢	السرعة ٨٤/٤٢
الاربعة وعشرون	٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ٢	« ٧٦/٣٨
المبهج	٤ ٢ ٣ ٣ ١ ١ ٢ ٤ ٢ ٢	« ١٣٢
نم دور	١ ١ ١ ١ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ٢ ٢	« ١٣٢
مرصع	١ ١ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢	« ١٦٨
شنبر تركي	١ ١ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢	« ١٣٢/٦٦
فرنكشين	١ ١ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٤ ٢ ٤ ٢	« ١٤٤/٧٢

البسيط ٣ ١ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٦ ٢ السرعة ٢٠٨/١٤٤

المصدر ٤ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ٢ ٤ ٢ ٢ » »

« موازين مؤلفة من ٤٨ وحدة نصفيه »

اربعة وعشرون حلبي ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٤ ٢ ٢ » ١٢٠

شنبر حلبي ٢ ٢ ٢ ١ ١ ٤ ٤ ٢ ٢ ٤ ٢ ٢ ٤ ٤ ٢ ٢ ٢ ٤ ٢ » ١٣٢

شنبر كبير ٤ ٢ ٢ ٤ ٢ ١ ١ ٤ ٢ ٢ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٢ ٢ » ١٣٢/٦٦

ثقيل تركي ٤ ٢ ٢ ٤ ٢ ٢ ٢ ٢ ٤ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ » ١٢٦/٦٣

رهج ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٢ ٢ ٣ ٣ ٢ ٤ ٢ ٢ ٨ ١٧٦

« موازين مؤلفة من ٩٦ وحدة ربعية »

شنبر ٤ ٤ ٨ ٤ ٢ ١ ١ ٨ ٤ ٤ ٨ ٨ ٨ ٨ ٨ ٤ ٤ ٨ » ١٦٨

أربعة وعشرون { ٨ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٨ ٢ ٢ ٤ ٢ ١ ١
٣ ٣ ٢ ٤ ٢ ٢ ٨ » ١٦٨/١٥٢

ثقيل { ٤ ٢ ٢ ٤ ٢ ٢ ٢ ٢ ٤ ٢ ٢ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤
٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ١ ١ ١ ١ » ١٢٦

التقفية الموسيقية وانواع التأليف

ان الشعراء يطبقون بدقة قواعد علم القافية الذي اثبتناه في آخر بحث الموازين الشعرية ، لانها تكسب الشعر جمالاً ورونقاً ، وتدل على نهاية الميزان ، كما انها تحدد نوع المنظومة ، فيجدر بنا ان نبحث عما اذا كان في علوم الموسيقى ما يماثل ذلك ، وعما اذا كانت التقفية الموسيقية ضرورية ام لا ؟ وما هي حدودها المناسبة ، فنقول : ان الاصوات تقابل الحروف ، ولكل نغم قرار هو قافيته الختامية ، ولكل قرار اصوات تتفق معه وتصلح ان تكون كقواف موقتة ، كما هي الحال في الموشحات الشعرية ، فيستنتج اذن ان المواد التي تقتضيها التقفية الموسيقية موجودة ، ولكن حدودها ليست مقررة كما هي في الشعر ، وبما ان الموسيقى اصوات منظومة كالشعر الذي

هو كلام منظوم ، فان التقفية ضرورية في الالحان ، وبدونها يبدو اللحن مضطربا ولو كان موزونا ، كما تبدو قصيدة او موشحة غير مقفاة على الاصول .

ويلوح لنا ان موسيقيي الشرق قد انتبهوا لهذه القضية ، مع انهم لم يضعوا قواعد للتقفية ، بدليل تلك اللوازم التي يكررونها في اكثر الالحان والمعزوفات ؛ ولكن هذه الطريقة عقيمة ، لان التسليم طويل ، فينتج من تكراره ملل وتشابه كثير ، وبفرض اعتبار الجزء الاخير منه قافية موسيقية ، لا يصح ان تجيء دائماً على شكل واحد كأنه « الحالية » فالمفروض في التقفية الموسيقية تنوّع العبارة مع ائتلاف الرويّ الموسيقي ، وهكذا تستلزم الحال وضع نظام كما في القوافي الشعرية ، فاذا كان عدد وحدات الميزان بين ١٧ – ٢٤ مثلاً ، يحسن استعمال القافية في نهاية كل ميزانين ، وقس على ذلك ، اما الروي الموسيقي فهو الصوت الذي يستقر عليه النغم ، وقد يتعدد في القطعة الواحدة كما هي الحال في الموشحات ، فيستعان اذ ذاك بالاصوات التي تأتلف مع قرار النغم ، وهاك بعض الحدود التي يحسن الأخذ بها ، فيما اذا شاء الملحّن ضبط قوافي لحنه .

١) – ان المدة الزمنية لاي رويّ موسيقي تلزم ، كلما تكرر ذلك الرويّ .

٢) – اذا وقع بعد الرويّ وحدة او اكثر من الميزان فاما ان تملأ بسكوت ، او ان تدغم بالمفصل الأخير اي بالرويّ ، ويلزم ذلك كلما تكرر .

٣) – اذا كان ماقبل الرويّ ترعيداً لزم عند انتهاء الغصن او الميزان المقفى .

٤) – يحسن أن يُملأ المفصل الذي قبل الرويّ بما يدل على اقترابه ، فيكون كتوطئة لختام كل غصن ، او كل ميزان لا يقل عن ١٦ وحدة متوسطة .

أما أنواع التأليف في الموسيقى العربية ، عزفاً وغناء ، فقد تولى مؤتمر القاهرة شرحها في كتابه ص ٦٧/١٦٤ ، يضاف عليها « الموال الابراهيمي » وهو ثلاثة شطور من قافية ، وثلاثة من أخرى ، يليها واحد من القافية الاولى ؛ ويختلف أسلوب تلحينه عن الموال العادي ، الذي بيّنّا كيفية نظمه في بحث « ألوان المنظومات » ص ٥٢٤ ، وقد يلزم بعضهم جناساً في قوافي الموال المتماثلة ، وليس شرطاً ؛ والملحن حر بابتكار اي نوع من التأليف علاوة عما هو معروف ، عملاً بما ذكرناه عن الأسلوب الانشائي في تمهيد الكتاب .

القسم السابع

الكتابة الموسيقية

نوطة بحث الكتابة الموسيقية

كل لغة قديمة كانت حين ظهورها محكية، ثم استنبط اهلها اصطلاحات لكتابتها وتدوينها، والموسيقى لا تشذُّ عن هذه القاعدة، لأن العهد بكتابتها حديث بالنسبة الى قدمها. وأشكال الكتابة الموسيقية متعددة، ولكن أكثرها اندثر او انحصر بفئة قليلة، على ان أشهر الاشكال التي عُرفت في الشرق الاوسط، هي العربي واليوناني والافرنجي، والاول منها نادر في الوقت الحاضر، رغماً عن انه كان أدق أسلوب لكتابة الالحان، في إبان الدولة العربية.

ولرب مستفهم «هل للكتابة الموسيقية فلسفة» حتى وضعتم هذا الفصل؟ فجوابنا ان الفلسفة تقوم بوجود عدة حلول للامر الواحد، وغايتها اختيار الطريق الفضلى للوصول الى احسن النتائج، وعليه فان فلسفة الكتابة الموسيقية لا تتجلى باختلاف الرموز والاصطلاحات، من حروف او اشارات، فما ذلك كله سوى لباس مادي يضم تحته نظرية التعبير عن الالحان باجلى بيان؛ وهي تستحق الدرس والامعان، اذ عليها تبنى فلسفة الكتابة الموسيقية مهما اختلفت اشكالها؛ وعليه نستنتج ان نظرية الموسيقي العربية تظلُّ واحدة، سواء أكتبنا الحانها بالحروف حسب الطريقة القديمة التي سنتولى شرحها فيما يلي، ام بالنوطة الافرنجية، ام بنوطة أخرى سنقترحها لهذا الغرض، فالغاية الاساسية من الكتابة هي تدوين الالحان بدقة تامة وأعظم سهولة واختصار. وسوف نقصر الكلام على المقابلة بين نظريات اليونان والعرب والافرنج فنقول:

ان نظرية الكتابة الموسيقية اليونانية (البزنطية) تستند على حروف تعبر عن مستقرات الانغام، وعلى اشارات بعضها يرفع الصوت درجة او أكثر وبعضها يخفضه وبعضها يجاريه، فلا تعبر كل اشارة عن درجة معينة من السلم الموسيقي، بل تدلُّ على الدرجة التي يصل اليها القارىء بالنسبة الى ما قبلها.

وقد أدخل القديس يوحنا الدمشقي تعديلا على هذه الكتابة ونظمها منذ ١٢ جيلا، ثم ادخل كوكوزليس تعديلات أخرى ثم نظمها المطران خريسنتوس ورفقاؤه منذ جيل، ولا تزال مستعملة في الكنائس الشرقية الى الآن.

فاذا سها القارىء لحظة ضاع اللحن منه ، واضطر ان يعود الى مطلعه الذي يجوز ان يدعى مفتاحه ، وليس في النوطة البزنطية علامات تحويل بالمعنى المفهوم في هذا العصر ، لان قيمة الاشارات فيها ليست ثابتة حتى يصح تحويلها ، بل هي نسبية كما تقدم . هذا من جهة اشارات الاصوات اما الاشارات الزمنية التي تحدد مدة كل نغمة فانها توضع فوق الاشارات الصوتية المفروض انها متساوية زمنياً ، فتقلل مدتها الى النصف او الى الربع الخ ، حسب قيمة الاشارة الزمنية الموضوعة ، وبعد ذلك كله تضاف علامات التنويع من نغم الى آخر . ومن رأينا ان هذه الطريقة صعبة وناقصة ، وقد تلافت ذلك نظرية العرب ، التي اقتبسها الافرنج وغيروا مظهرها ، ولكن جوهرها بقي غير متحول ، ثم عدلوها مجاراة للسلم المعدل ، فظنها الناس اختراعاً افرنجيا ، وما هو في الاصل سوى نظرية عربية سبقت النوطة الحالية بمئات السنين .

وتقوم النظرية العربية على تحديد اشارة لكل درجة صوتية في السلم ، خلافا للاشارات اليونانية التي لا تدل على درجات معينة ، والاشارات العربية حروف ابجدية ، تتحول حسب نسب الانغام . اما المدد الزمنية فقد دلّ عليها العرب إما بفراغ يطول او يقصر بين كل إشارة وأخرى ، واما بنقاط معدودة توضع تحت كل حرف ، فتعين نسبة النقرة الزمنية ، وإما بارقام توضع تحت كل اشارة لتدل على طول المدة الزمنية التي يمتد الصوت عليها ، وسنأتي على بيان هذه الطريقة ومزاياها ، مع استعمال علامات التحويل . ولئن كنا قد اكملنا ونظمنا الاشارات العربية في مؤلفنا هذا ، فاننا لا نقصد بعملنا تسجيل اختراع جديد ، بل ايضاح النظرية القديمة وتسهيلها ، وقد سبق القول ان اختلاف الاشارات والاصطلاحات لا يؤثر شيئا على جوهرها .

ومن مزايا الكتابة الموسيقية العربية انها تبتدىء كالكلام من اليمين الى اليسار ، وتستخدم لها حروف المطابع ، ثم انها تعبرّ عن سائر الانغام والموازين بدقة ما بعدها زيادة لمستزيد ، فاللحن المكتوب بالنوطة الافرنجية يبدو مشوهاً بالنسبة الى اللحن المكتوب بالطريقة العربية القديمة .

اما النظرية الافرنجية ، في الكتابة الموسيقية ، فلا تختلف في جوهرها عن نظرية العرب ، اذ لكل درجة صوتية اشارة خاصة ، وقد استعمل الافرنج

قديماً الحروف اللاتينية لكتابة موسيقاهم قبل ظهور النوطة على المنوال الآتي :

صول فا مي ره دو سي لا

ديوان قراري	A B C D E F G
ديوان جوابي	a b c d e f g

ولكنهم استبدلوا اشارات التحويل اللازمة للسلم العربي (الكوما والكوليا) باشارتي الديز والبيمول ، اللتين تناسبان فقط درجات السلم المعدل ، فلما انتشرت النوطة الافرنجية بين الاتراك ، وجدوا ان انغامهم لا يمكن ان تتضح الا باضافة عدة اشارات تحويلية تناسب درجات السلم التركي الذي لا يختلف بجوهره عن العربي ، فوضعوا علامات خفض ورفع سبق الكلام عنها ، وهي مثبتة في كتاب « رهبر موسيقي » ونحن نصرح ان الالحان العربية يمكن ان تكتب بالنوطة الافرنجية اذا استعملنا اشارات التحويل التي ستحدد قيمها الصوتية بالدقة التامة ، ولكننا نفضل كتابة الالحان بالعلامات العربية القديمة من باب الاحتفاظ بتراثنا ، والا فالأفضل ان توجد شكلا من الكتابة اكثر سهولة من النوطة الافرنجية ، يسمح بكتابة الموسيقى العربية بدقة واختصار من اليمين الى اليسار ، ويقلل من صعوبة كتابة الاتفاقات الصوتية ، وتعدد مراكز كل اشارة بالنسبة الى اختلاف المفاتيح ، فنأمل ان تحوز محاولتنا هذه رضاء المجمع العلمي الموسيقي الذي لا بد ان يتألف يوماً ، بصورة رسمية ، لبعث الموسيقى العربية الصحيحة ، واظهار مزاياها لبني البشر .

ولعل البعض يرى في نشر اسلوب جديد لكتابة الموسيقى العربية جهداً ضائعاً وفشلا محققاً ، لان الكثيرين حاولوا ذلك قبلنا فلم يحصدوا سوى الاهمال . على ان في طريقتنا ميزات كثيرة لا تخفى على ذوي الالباب ، وما كنا لنقوم بهذه المحاولة لولا الخلاف الناشب في الشرق بشأن كتابة الموسيقى العربية بالنوطة الافرنجية . فاساتذة الاتراك الذين كانوا اول من استعملوها ، رأوا ضرورة اهمال مفاتيح الانغام الافرنجية (ارماتوره) لانها لا تتفق مع انغامنا ، ثم اعتبروا صوت الحسيني معادلاً علامة (مي) في مفتاح صول ، وهذا الصوت يقدر في الشرق بنحو ٨٧٠ اهتزازة في الثانية ، وعلى هذا الاساس طبعت كتب والحان شرقية عديدة في تركيا ومصر وسوريا

تزيد وزنها على آلاف الاطنان . وهي تضم كل ما في الشرق حتى الان من الحان ، وقد اعتاد عارفو النوطة على هذه الكتابة ، كما اعتاد المعلمون على تدريسها للمبتدئين ، فلما انعقد مؤتمر القاهرة ، وجد ان كل شيء يتعلق بالموسيقى العربية على غاية ما يرام ، من الوضوح والنظام ، ولم يرَ امامه شيئا يستحق الاهتمام ، سوى تنقيح كتابة الموسيقى الشرقية ، فقرر اعضاؤه وجلهم من المستغربين فناً ، ان صوت الحسيني يقابل صوت « لا » الافرنجي بعدد اهتزازاته ، فيجب ان يكتب في النهر الثاني من المدرج المبتدىء بمفتاح صول ، وليس في النهر الرابع منه كما اصطلح اساتذة الاتراك ؛ وهكذا ألغى المؤتمرون « بجرة قلم » كل ما كتب في الموسيقى الشرقية حتى الآن ، وفتحوا مجالاً لأعادة طبع الكتب والقطع على الاسلوب الجديد !

ولا نجادل في هذه القضية التي نعتبرها تافهة بالنسبة الى النقاط الخطيرة التي كان بحثها من أهم واجبات ذلك المؤتمر ، وانما نقول لاولئك المحترمين : ان قرارهم اضرَّ كثيراً بتقدم الموسيقى في الشرق ، فهل ياترى نضطر لتغيير الكتابة كي لا نعتبر صوت الحسيني = (مي) او ٨٧٠ اهتزازة ؟ مع ان السر في اختلاف التسمية لا غير ! ولقد حار المؤلفون في كيفية طبع الحانهم الجديدة ، فان ساروا على الاسلوب السابق خالفوا قراراً جديراً بالاحترام ، وان ساروا على الاسلوب الجديد عرَّضوا مطبوعاتهم للكساد ولا يشتريها احد ممن اعتادوا على قراءة النوطة بالشكل السابق ، وهكذا القول ايضاً مع المعلمين ، وما يصادفونه من صعوبة مع الطلاب ، فهم يتساءلون عن الحكمة في هذه القضية وعما اذا كان من الممكن ان يثابر الشرقيون على كتابة موسيقاهم كما اعتادوا ، مع تنبيه من يعزفونها على آلة غربيـة ، كي يخفضوا علاماتها بمقدار ثلاثة اصوات ونصف .

ولا يخفى ان الاتراك مازالوا حتى الآن يطبعون الالحان الشرقية على الاسلوب السابق ، لانهم تأكدوا من ان ذلك لا يضير العازفين الغربيين او من يجاريهم ، فيما اذا رغبوا بعزف تلك القطع ، فهم اقوى من سواهم بقراءة النوطة ونقلها (ترانسپوزيسيون) ولعل دراسة النوطة من جديد ايسر على العازف الشرقي من تغيير ما اعتاد عليه ؛ لذلك ناقض المؤتمرون أنفسهم

في كتاب المؤتمر ذاته ، فأوردوا جميع أمثلته على الاسلوب السابق ، لان قراء النوطة قليلون في الشرق ، وبالقرار المذكور زادوا قلة على قلة ، فاستحق المؤتمرون جميل الاجر والثواب . ولئن أحصينا القطع الشرقية التي طبعت حسب قرار المؤتمر نجد انها كسدت وليس من يشتريها بين جميع المعتادين على الاسلوب السابق ، وهكذا تتضح شدة الضربة التي أصابت الموسيقى الشرقية بأسلوب كتابتها وهي محاولة تمهيدية لضربها بأنغامها كما صرح العارفون بحقائق الأمور ، وقد حدث مثل ذلك في تركيا ، فليتنبه ابناء البلاد العربية كي لا ينالهم مثل ذلك المصير .

ولئن كان من الضروري تغيير كتابة الموسيقى العربية ، فيجب ايجاد أسلوب خاص يختلف عن النوطة الافرنجية ، حتى تتميز الموسيقى الشرقية عن الغربية بكتابتها ، مثلما هي متميزة بأنغامها وموازينها ، ويشترط فيه ان يكون اكثر دقة واختصاراً من النوطة الافرنجية وان يمثل حقيقة ابعاد الانغام العربية ، وان يكون اكثر سهولة واقتصاداً ليوفر اوقاتاً ثمينة ، وكميات لا يستهان بها من اثقال الاوراق ، فيستعيض الموسيقيّ العربي بتوحيد مراكز النغمات وتقليل السطور ، اضعاف ما يبذله من جهد بسبب ازدياد علامات التحويل .

هذا ما رأينا اثباته كتوطئة لبحث الكتابة الموسيقية العربية ، فلنأت الآن على بيان اشاراتها وكيفية تعبيرها عن الأصوات والازمان ، وما يقابل ذلك بالنوطة الافرنجية ، ثم نثبت اسلوبنا الجديد ، ليقابل القارىء بين كل الاساليب ، ويكوّن لنفسه الرأي الاكثر ملائمة لكتابة الموسيقى الشرقية ، حتى اذا انعقد مؤتمر جديد لانهاض هذا الفن في البلاد العربية ، يكون جميع ابنائه عارفين بحقائق الامور في كل ناحية .

الكتابة الموسيقية العربية

لم يستعمل العرب اصواتا متناهية في الغلظة او الحدة كالتي نسمعها اليوم من البيان وغيره ، فقد كانت آلات القدماء مقتصرة على الأصوات التي تقابل مساحات الحناجر البشرية ، وكان اغلظ صوت في العود العربي يصدر من البم ، وهو وترٌ يقابل العشيران في العود الحالي ، ويقارب ٤٣٥ اهتزازة ، ويعبر

عنه في الموسيقى العربية بحرف ا ، ويقابله لا الرابعة في السلم العـــام ، وحسب الاصطلاح الافرنجي = (لا ٢) .

اما سائر درجات السلم العربي من أساسية وفرعية ، فيعبر عنها في الديوان القراري (الاساسي) باشارات هي حروف ابجدية كما رأينا ، اما في الديوان المتوسط فيعبر عن جواب (ا) باشـــارة (يح) ، وعن جواب (ب) باشارة (يط) ، وهلم جرا ، فرأينا ان نهمل هذه الاشارات الجوابية حباً بالسهولة والوضوح ، وان نستعيض عنها بحركة فتحة توضع فوق الاشارة القرارية لتدل على انها في السلم المتوسط وبحركة فتحتين لتدل على انها في الديوان الحاد الذي هو سلسلة جوابات الديوان المتوسط . اما اذا احتاج اللحن لاصوات اغلظ من البم فيمكن اضافة وتر ثخين على الآلات الموسيقية ، واذ ذاك يعبر عن أصواته باستعمال حركة الكسرة ، التي اذا وضعت تحت اشارة الصوت دلت على انه من الديوان الغليظ اي قرارات الديوان الاساسي ، وبجانبه مجموعة هذه الاشارات مع عدد ذرات درجاتها ومقابلتها باصوات الديوان الافرنجي وذراتها . ولكن بما ان الابحاث العصرية قد اثبتت فائدة اصوات اكثر حدة واكثر غلظة في الالحان ذات الاصطحاب ، لذلك

ديوان غليظ	اِ	بِ	جِ	دِ	هِ	وِ	زِ	حِ	طِ	يِ	ياِ	يبِ	يجِ	يدِ	يهِ	يوِ	يزِ	اِ
« اساسي	ا	ب	ج	د	ه	و	ز	ح	ط	ي	يا	يب	يج	يد	يه	يو	يز	ا
« متوسط	اَ	بَ	جَ	دَ	هَ	وَ	زَ	حَ	طَ	يَ	ياَ	يبَ	يجَ	يدَ	يهَ	يوَ	يزَ	اَ
« حـــاد	اً	بً	جً	دً	هً	وً	زً	حً	طً	يً	ياً	يبً	يجً	يدً	يهً	يوً	يزً	اً
عدد الذرات	٠	٩٠	١٨٠	٢٠٤	٢٩٤	٣٨٤	٤٠٨	٤٩٨	٥٨٨	٦٧٨	٧٠٢	٧٩٢	٨٨٢	٩٠٦	٩٩٦	١٠٨٦	١١٧٦	١٢٠٠
الاصوات الافرنجية	لا			سي	دو			ره			مي	فا			صول			لا
عـدد ذراتهـا	٠			٢٠٠	٣٠٠			٥٠٠			٧٠٠	٨٠٠			١٠٠٠			١٢٠٠

رأينا ان نقسم السلم الموسيقي العام الى ثلاث مجموعات ، تتألف كل منها من ثلاثة دواوين موسيقية اساسي ومتوسط وحاد ، ويُدل على كل مجموعة بمفتاح يوضع في اول السطر ، فمفتاح المجموعة الغليظة ومفتاح المجموعة المتوسطة

ومفتاح المجموعة الحادة وهكذا تكفي الاشارات المبينة في ص٥٩٢ للتعبير عن اي صوت كان من السلم العام الذي تراه في ص ٥/٥٩٤ ؟

ولكي لا يلتبس أمر الكسرة التي تقدم ذكرها مع وجود هذه المفاتيح نقول : اذا اقتضى اللحن ايراد بضعة اصوات من ديوان غليظ ، فبدلاً عن تغيير المفتاح تستعمل الكسرة موقتاً ، اما اذا كانت الاصوات الغليظة كثيرة فالافضل تغيير اشارة المفتاح موقتاً ، مثلاً :

ان اشارة صوت النوى هي (يه ، في الديوان المتوسط) واشارة صوت اليكاه هي (يهً ، في الديوان الذي قبله) فاذا اضطررنا لاستعمال صوت اليكاه في لحن ما بصورة موقتة ، فبدلا من ان نكتبها يهً ونغير المفتاح ، يمكننا ان نكتبها (يهِ ، بالمفتاح المتوسط) .

مثل ثان : ان اشارة صوت الحصار هي (يو ، في الديوان المتوسط) واشارة صوت قرار الحصار هي (يوً ، في الديوان الذي قبله) فاذا اقتضى اللحن ان نستعمل هذا القرار موقتا ، نعبر عنه باشارة (يوِ) بدون تغيير المفتاح المتوسط ؛ وعلى ما تقدم يمكن التعبير عن جميع اصوات السلم العام بالسبع عشرة اشارة المذكورة ، مع استعمال الكسرة والفتحة والفتحتين ، كما انه يمكن التعبير عن اي صوت فرعي كان ، باشارات التحويل التي سيأتي بيانها ، وهي لا تتعارض مع الكسرة والفتحة ، لان لها شأنا غير شأنها .

السلم الموسيقي العام

علمنا سابقا انه يتألف من تسعة دواوين كاملة ، وهو يبتدىء باغلظ صوت يتسنى للاذن البشرية ان تميزه اي نحو ٣٢ اهتزازة مفردة ، وينتهي باحدّ

صوت ، اي نحو ١٦٤٩٨ اهتزازة ، وهاك جدولا ابيان اسماء درجات السلم العام باختصار ، فالعمود : (١) عدد الاهتزازات ، (٢) إشارة الدرجة بتنقيح اصطلاح العرب ، (٣) اسم الدرجة حسب التسمية الجديدة ، (٤) الذرات مع المفتاح لكل ٣ دواوين ، (٥) اسم الدرجة حسب الاصطلاح في الغرب .

درجات السلم الموسيقي العام والاهتزازات

١	٢	٣	٤	٥	١	٢	٣	٤	٥
٣٢	هِ	دو	الواطىء	دو	٢٩٠	حً	رو	٢٠٤	ره
٣٦	حِ	رو	٢٠٤	ره	٣٢٦	ياً	مو	٤٠٨	مي
٤١	ياِ	مو	٤٠٨	مي	٣٤٤	يبً	هو	٤٩٨	فا
٤٣	يبِ	هو	٤٩٨	فا	٣٨٧	يهً	نو	٧٠٢	صول
٤٨	يهِ	نو	٧٠٢	صول	٤٣٥	ا	لو	٩٠٦	لا
٥٤	ا	لو	٩٠٦	لا	٤٥٨	ب	سُل	٩٩٦	سي(ل)
٦١	د	سو	١١١٠	سي	٤٨٤	ج	سُن	١٠٨٦	سي(ن)
٦٥	ه	دا	١٢٠٠	دو	٤٨٩	د	سو	١١١٠	سي
٧٢	ح	را	٢٠٤	ره	٥١٥	ه	دا	١٢٠٠	دو
٨٢	يا	ما	٤٠٨	مي	٥٤٤	و	دَد	٩٠	دو(د)
٨٦	يب	ها	٤٩٨	فا	٥٥٠	ز	رَم	١١٤	ره(م)
٩٧	يه	نا	٧٠٢	صول	٥٨٠	ح	را	٢٠٤	ره
١٠٩	اَ	لا	٩٠٦	لا	٦١١	ط	رَد	٢٩٤	ره(د)
١٢٢	دَ	سا	١١١٠	سي	٦٤٥	ي	مَن	٣٨٤	مي(ن)
١٢٩	هَ	دي	١٢٠٠	دو	٦٥٢	يا	ما	٤٠٨	مي
١٤٥	حَ	ري	٢٠٤	ره	٦٨٧	يب	ها	٤٩٨	فا
١٦٣	ياَ	مي	٤٠٨	مي	٧٢٥	يج	هَد	٥٨٨	فا(د)
١٧٢	يبَ	هي	٤٩٨	فا	٧٣٤	يد	نَم	٦١٢	صول(م)
١٩٤	يهَ	ني	٧٠٢	صول	٧٧٣	يه	نا	٧٠٢	صول
٢١٨	اَ	لي	٩٠٦	لا	٨١٦	يو	نَد	٧٩٢	صول(د)
٢٤٤	دً	سي	١١١٠	سي	٨٦٠	يز	لَن	٨٨٢	لا(ن)
٢٥٨	هً	دو	المتوسط	دو	٨٧٠	اً	لا	٩٠٦	لا

تابع السلم الموسيقي العام

١	٢	٣	٤	٥	١	٢	٣	٤	٥
٩٧٨	دَ	سا	١١١٠	سي	٤١٢٥	ه	دا	١٢٠٠	دو
١٠٣١	هَ	دي	١٢٠٠	دو	٤٦٤٠	ح	را	٢٠٤	ره
١١٦٠	حَ	ري	٢٠٤	ره	٥٢٢٠	يا	ما	٤٠٨	مي
١٣٠٥	يَا	مي	٤٠٨	مي	٥٥٠٠	يب	ها	٤٩٨	فا
١٣٧٤	يبَ	هي	٤٩٨	فا	٦١٨٦	يه	نا	٧٠٢	صول
١٥٤٦	يهَ	ني	٧٠٢	صول	٦٩٦٠	أَ	لا	٩٠٦	لا
١٧٤٠	أً	لي	٩٠٦	لا	٧٨٣٠	دَ	سا	١١١٠	سي
١٩٥٧	دً	سي	١١١٠	سي	٨٢٤٩	هَ	دي	١٢٠٠	دو
٢٠٦٢	هً	دو العالي		دو	٩٢٨٠	حَ	ري	٢٠٤	ره
٢٣٢٠	حً	رو	٢٠٤	ره	١٠٤٤٠	يَا	مي	٤٠٨	مي
٢٦١٠	يًا	مو	٤٠٨	مي	١١٠٠٠	يبَ	هي	٤٩٨	فا
٢٧٥٠	يبً	هو	٤٩٨	فا	١٢٣٧٣	يه	ني	٧٠٢	صول
٣٠٩٣	يهً	نو	٧٠٢	صول	١٣٩٢٠	أ	لي	٩٠٦	لا
٣٤٨٠	أ	لو	٩٠٦	لا	١٥٦٦٠	دَ	سي	١١١٠	سي
٣٩١٥	د	سو	١١١٠	سي	١٦٤٩٨	هَ	دو	١٢٠٠	دو

ويمكن للراغبين ان يحددوا اسماء الدرجات التي اختصرنا ذكرها ، بالاستناد الى أسماء درجات الديوان الرابع التي ذكرناها كلها ، أما عدد الاهتزازات لكل درجة لم نذكرها ، فانه يتضاعف كلما علونا ديوانا ، ويتنصف كلما هبطنا ديوانا ، بالنسبة الى اهتزازات الدرجات التي سردناها في الديوان الرابع المذكور .

وقد حددنا عدد الاهتزازات باهمال الكسور ، فاذا وجد المدقق فرقا زهيداً في تلك الاعداد لا سيما في الدواوين الحادة فهو مما لا يؤبه له من الوجهة السمعية ، ويقتضي ان نلاحظ ان هذه الاعداد قد تزيد اوتنقص قليلا بحسب النسب الموسيقية التي تؤلف كل نغم ، اذ لا يخفى ان بعض درجات السلم العربي معدلة بصورة زهيدة ، فيما اذا راعينا النسب الموسيقية بالدقة التامة ، كما تقدم في بحث السلم ، وفي بجدول النسب الوترية والاهتزازية .

اشارات التحويل العربية

بما ان السلم العربي القياسي مؤلف من اثنتي عشرة ليما كل منها ٩٠ ذرة صوتية ، ومن خمس كومات كل منها ٢٤ ذرة ، وبما ان النسب الموسيقية المتنوعة ، التي تتألف الانغام بمقتضاها ، تستوجب في بعض الاحيان خفض بعض درجات السلم او رفعها صوتيا (انظر الرسم ص ٥٩٧) ، فاذا طرحنا الكوما من الليما بقيت مسافة الكوليما التي تساوي ٦٦ ذرة اي ثلث (طون او مقام) تقريبا ، وفقا لتعليق الأب رنزفال على الرسالة الشهابية ؛ وقد علمنا ان علامة تحويل الكوليما نجمة توضع الى يمين الاشارة الصوتية اي قبلها اذا اردنا خفضها ، والى يسارها اي بعدها ، اذا اردنا رفعها ، مثلا :

١) اذا كان الوتر المطلق (ا) فان (ه) = ٢٩٤ ذرة اي ٥/٣٢ من الوتر
٢) * ه = ٢٢٨ ذرة اي ١/٨ الوتر (معدلا بمقدار ٣ ذرات) راجع
٣) د = ٢٠٤ « « ١/٩ « الجدول
٤) د * = ٢٧٠ « « ١/٧ « (معدلا ٣ ذرات) ص٢٥٣
٦) * ج = ١١٤ « « ١/١٦ من الوتر (معدلا بمقدار ذرتين)

وبما ان * ه = د + كوما ، فلذلك يقتضي الحال وضع علامة لخفض الصوت او رفعه بمقدار كوما واحدة ، وهذه العلامة نقطة ، اذا وضعت الى يمين الاشارة الصوتية خفضتها بمقدار ٢٤ ذرة ، واذا وضعت الى يسارها رفعتها ، مثلا :

ه . = ٣١٨ ذرة اي ١/٦ الوتر (معدلا بمقدار ذرتين)
. ه = ٢٧٠ « « ١/٧ « (معدلا ثلاث ذرات)

فاذن (. ه = د *) و (د . = * ه) وقس على ذلك .

ومن الضروري وضع العلامة امام كل اشارة تُحوَّل ، فاذا لم يكن امام الاشارة الصوتية علامة تحويل ، فالمعنى انها على حالتها الاصلية المقررة في السلم ، وقلما تجتمع علامتا التحويل (الكوما والكوليما) على اشارة صوتية واحدة ، مع ان اجتماعهما جائز اذا قضت بذلك النسبة الموسيقية في النغم ، فلنا مثلاً :

(. ب *) = ١٣٢ ذرة اي ١/١٤ من الوتر معدلاً
(* د .) = ١٦٢ « « ١/١١ « « «

السُّلَّم العربيّ وأسماء درجاته الأساسيّة والفرعيّة

الأسماء مع أشارات الرفع		الذبذبات الصوتيّة		الأسماء مع اشارات الخفض	
نَح نَز نَد نَت نَب	يو: يه* يه.	يزَ ١٢٠٠ / ١١٧٦	لا	٠ اَ *اَ *يز ٠يو	لَن لَف لَم لَل لَس
		يو ١٠٨٦			
		يه ٩٩٦	نا	٠يه *يه ٠يد ٠يج	نَن نَف نَم نَل نَس
هَح هَز هَد هَت هَب	يد: يج: يب* يب.	يد ٩٠٦			
		يج ٨٨٢			
مَت مَب	يا* يا. ي.	يب ٧٩٢	ها	٠يب *يب	هَن هَف
		يا ٧٠٢	ما	٠يا *يا *ي ٠ط	مَن مَف مَم مَل مَس
		ي ٦٧٨			
رَح رَز رَد رَت رَب	ط: ط. ح* ح.	ط ٥٨٨			
		ح ٤٩٨	را	٠ح *ح ٠ز ٠و	رَن رَف رَم رَل رَس
دَح دَز دَد دَت دَب	ز: و. ه* ه.	ز ٤٠٨			
		و ٣٨٤			
سُت سُب	د* د: ج:	ه ٢٩٤	دا	٠ه *ه	دَن دَف
		د ٢٠٤			
لُح لُز لُد لُت لُب	ب: ب. ا* ا.	ج ١٨٠	سو	٠د *دج ٠ب	سُن سُف سُم سُل سُس
		ب ٩٠			
		ا ٠٠	نو		

وقد تجتمع علامتا الكوما معاً ، فلنا (ب :) = ١٣٨ ذرة اي ١/١٣ و(: د) = ١٥٦ اي ١/١٢ من الوتر معدلاً ، وكلها لا ترد الا في بعض الانغام .

علامات الزمن في كتابة الموسيقى العربية

هذه العلامات تقابل الروند والبلانش والنوار والكروش الخ ، في كتابة الموسيقى الافرنجية ، وقد دلّ بعض القدماء على المدة الزمنية بعدد من النقط يوضع تحت الاشارة الصوتية ، وبعضهم بفراغ نسبي على الورق تعرف منه المدة الزمنية لكل اشارة حسب بُعدها عن الاشارة التي قبلها ، وبعضهم كان يحدد الزمن بارقام توضع تحت الاشارة فتبين عـــدد وحداتها الزمنية ، واذا وضعت تلك الارقام مع الاشارات الصوتية في سطر واحد ، دلت على مـدد السكوت التي يسمونها (بوز ، سوبير الخ .) واليك بيان هذه العلامات الزمنية :

تحت سطر العلامات الصوتية	مع العلامات الصوتية على سطر واحد
ر = كادريبل كروش	ر = صمت ١/١٦ الزفرة (سيزيم سوپير)
٧ = تريبل كروش	٧ = « ١/٨ « (ويتيم «)
٧. = « « منقوطة	٧. = « ٣/١٦ «
١ = دوبل «	١ = « ١/٤ « (كار سوبـير)
١٧ = « « منقوطة	١٧ = « ٣/٨ «
٢ = كروش	٢ = « ١/٢ « (سوبير)
٣ = « منقوطة	٣ = « ٣/٤ «
٤ = نوار	٤ = « زفرة (سوبير)
٦ = « منقوطة	٦ = « ٣/٤ اللحظة
٨ = بـلانش	٨ = « لحظة (دمي بوز)
١٢ = « منقوطة	١٢ = « ٣/٤ البرهة
١٦ = رونـــد	١٦ = « برهة (بوز)

ملاحظة ـ قد يحذف رقم الواحد ، لأن كل اشارة صوتية ليس تحتها رقم تساوي مدتها نقرة واحدة . اما اذا اردنا الصمت في اللحن بمقدار دوبل كروش ، فلا بد من كتابة رقم ١ على محاذاة الاشارات الصوتية .

المثلثات والمخمسات والمسبعات والعناقيد

لما كان الزمن الموسيقي مبنيا على قاعدة التنصيف ، اي ان البلانش نصف الروند ، والنوار نصف البلانش الخ . . ، فقد يرِد في بعض الالحان مايسميه الموسيقيون (المتارسة) وهي مدّ الصوت على خلاف القاعدة المذكورة ، من ذلك مايدعوه الفرنجه (تريوله) وبالعربية (المثلثات) وهي ثلاثة اصوات مجتمعة ، فاذا كان زمن كل منها نقرتين (اي كروش) فان مجموعها يعتبر اربع نقرات بدلا عن ست ، وهذه المثلثات يشار اليها في الكتابة العربية بخط يجمع كل ثلاثة معا ، ويوضع تحتها رقم زمنها مجتمعة ، فلنا اذن : ا ب هـ / ٤

مثلث تريبل كروش = رقمه ١ مثلث دوبل كروش = رقمه ٢

» كروش » = » ٤ » نوار » = » ٨

وعلى هذا تقاس المخمسات ، على اعتبار ان كل خمسة اصوات من ذات النقرة الواحدة ، يساوي مجموعها ٤ نقرات فقط ، فمخمس كروش = ٨ ، وهلم جرا .

وكذلك المسبعات ، فكل سبعة اصوات من ذات النقرة الواحدة تساوي ٤ نقرات ، فمسبع نوار = ١٦ اي روند ، وقس عليه .

اما المسدسات (سكستوله) فكلٌ منها عبارة عن مثلثين .

اما العناقيد ، فهي أصوات تسمع على التساوي في مدة زمنية محدودة ، ويكون عددها من التسعة فما فوق ، فاذا اخذنا تسع اشارات صوتية وأردنا توقيعها في مدة نوار اي بمدة اربع نقرات فقط ، فيوضع تحت تلك الاشارات خط يجمع بينها وتحته رقم ٤ ، فتكون مدة كل اشارة من عنقود كهذا = ٤/٩ النقرة زمنيا ، مهما كانت سرعة النقرة مترونوميا . واذا اخذنا ١١ اشارة صوتية مطلوب توقيعها في مدة بلانش مثلا ، فان مدة كل اشارة منها تساوي ٨/١١ من النقرة حسب سرعة اللحن . واذا اخذنا ١٣ اشارة صوتية وأردنا توقيعها في مدة روند اي ١٦ نقرة ، فان مدة كل اشارة منها تساوي ١٦/١٣ من مدة النقرة البسيطة في ذلك اللحن ، وقس عليه .

اما اشارات التحلية وحركات الضعف والقوة وما جرى مجراها ، فيرجح انها كانت في القديم متروكة لذوق العازفين ، لانها اصطلاحات كمالية في الكتابة الموسيقية ؛ ولا مانع الان من اقتباس ما وضعه الافرنج لهذه الغايات .

كتابة الاتفاقات بالاشارات الموسيقية العربية

كل اتفاق (اكورد) يتألف من عدة اصوات مؤتلفة على نسبة موسيقية حسب النغم المفروض ، وقد علمنا ان الاتفاقات نوعان ، عادية وسبيكة .

فالاتفاقات العادية هي ما تساوت فيها الاصوات من جهة المدد الزمنية وشدة التوقيع ، كما هي الحال في الاتفاقات التي نسمعها على البيان ، فلأجل كتابة مثل هذه الاتفاقات بالاشارات العربية ، يمكن ان نضع اشارات الاصوات التي يتألف منها الاتفاق فوق بعضها البعض في خط عمودي ، مبتدئين بالصوت الاغلظ من الاسفل الى الاعلى ، ثم يوضع رقم المدة الزمنية لذلك الاتفاق ، تحت أدنى إشاراته الصوتية ؛ على انه يمكن وضع اصطلاحات خاصة تعبر عن نسب اصوات كل اتفاق بدون حاجة الى تعدادها ، ولكن هذا الاختصار يحتاج الى مران كثير ، ويستحسن عدم البحث به حتى يُجمع أبناءُ الفن في الشرق على العودة الى كتابة موسيقاهم بالاشارات العربية .

اما الاتفاقات السبيكة ، فهي التي تتباين كل أصواتها او بعضها من جهة مداتها الزمنية وشدة توقيعها ، ونعتقد ان العرب كانوا يستعملون هذه الاتفاقات .

ولا يخفي أن الأصوات السبيكة لا يمكن ان توقّع على الآلات من قبل عازف واحد ، فلا بد لها من عدة عازفين ، يُوزع على كل منهم جزء من اصوات الاتفاق ، مكتوباً باشاراته الموسيقية ، وتحتها مددها الزمنية ، وهكذا يسكت بعضُ عازفي الاتفاق ، بينما يعمل الآخرون ، أما من جهة توقيع كل صوت فيه ، فيمكن اعتبار الشدّة على ثلاث درجات ، ضعيفة وقوية ومعتدلة ، ثم يوضع أمام كل اشارة صوتية تؤلف الاتفاق علامة تدل إما على الضعف او على القوة ، واذا كان المراد توقيع الاشارة بشدّة معتدلة فتظل بدون علامة ، ويمكن ان نضع للقوة او للضعف علامة .

وهذا لا يختلف عن قواعد التوزيع على آلات (الفانفار) الا بدقة الاصوات التي تؤلف الاتفاقات العربية ، وبضبط توقيعها من جهة درجة الشدّة .

كتابة الالحان العربية بالنوطة الافرنجية

إن النوطة الافرنجية تصلح لكتابة الالحان العربية اذا راعينا الشروط الآتية :

١) ـ البدء بالكتابة من اليمين الى اليسار لكي يوضع الكلام في الالحان الغنائية بصورة ملائمة ، وليست هذه الفكرة منا ، فقد سبق وطبقها المرحوم ادوين لويس الاميركي في كتابه (تطريب الآذان في صناعة الالحان المطبوع في بيروت سنة ١٨٧٣).

٢) ـ اعتبار البعد الصوتي بين درجتي مي وفا (٩٠ ذرة = ليما) وكذلك بين درجتي سي و دو ، اما بين سائر الدرجات الرئيسية الأخرى فالبعد الصوتي هو مقام كامل ، اي ٢٠٤ ذرات صوتية . (انظر الرسم ص ٥٩٧)

٣) ـ إهمال علامتي الدييز والبيمول اللتين ترفعان او تخفضان الصوت بمقدار مئة ذرة ؛ ويستعاض عنها بعلامات التحويل الآتية ، التي وضعنا اسماء لأهمها ، وتركنا البعض الآخر النادر الاستعمال ، بدون أسماء ، وربما يوافق مجمع ذو صلاحية على إقرارها وتداولها ، وهي :

الاسم	للرفع	المقدار بالذرات	للخفض	الاسم
ب	♯	٢٤	♭	ن
	♯	٤٨	♭	
ت	♯	٦٦	♭	ف
د	♯	٩٠	♭	م
ز	♯	١١٤	♭	ل
ح	♯	١٣٨	♭	س
	♯	١٨٠	♭	
	𝄪	٢٠٤	𝄫	

ملاحظة ـ واذا اردت الامعان في الدقة ، يمكن ان تعزز كل علامة بنقطة = ٦ ذرات ، او بنقطتين تساويان ١٢ ذرة فاذا وضعنا مثلاً فوق اشارة (ز) أصبحت ترفع الصوت ١٢٦ ذرة واذا وضعنا على اشارة (م) تخفض الصوت ١٠٢ ذرة .

وفيما عدا الشروط المذكورة ، يمكن استعمال سائر الاصطلاحات الافرنجية في كتابة الالحان العربية ، كاشارات التحلية ، وإشارة البيكار وغيرها ، كما هو مفصل في كتب النوطة المعروفة .

أسهل طريقة لكتابة الموسيقى

علمنا ان مجموعة الاصوات التي يمكن للاذن البشرية ان تميزها ، من أغلظ صوت الى أحدّ صوت ، تبلغ تسعة دواوين موسيقية ، فاذا أسمينا الصوت الاغلظ (دو الاول) كان الصوت الاحدّ (دو العاشر) وقد قلنا ان هذه المجموعة تنقسم الى ثلاثة اقسام ، غليظ ومتوسط وحاد ، وكل قسم منها يتألف من ثلاثة دواوين ، غليظ ومتوسط وحاد ، هكذا :

يشتمل القسم الغليظ على :

١) ديوان غليظ الغليظ ، من دو ١ الى دو ٢ اي من ٣٢ — ٦٥ اهتزازة
٢) » متوسط » » » ٢ » » ٣ » » ٦٥ — ١٢٩ »
٣) » حاد » » » ٣ » » ٤ » » ١٢٩ - ٢٥٨ »

ويشتمل القسم المتوسط على :

١) ديوان غليظ المتوسط،من دو ٤ الى دو ٥ اي من ٢٥٨ — ٥١٥ »
٢) » متوسط » » » ٥ » » ٦ » » ٥١٥ — ١٠٣١ »
٣) » حاد » » » ٦ » » ٧ » » ١٠٣١ — ٢٠٦٢ »

ويشتمل القسم الحاد على :

١) ديوان غليظ الحاد ، من دو ٧ الى دو ٨ اي من ٢٠٦٢ - ٤١٢٥ »
٢) » متوسط » » » ٨ » » ٩ » » ٤١٢٥ — ٨٢٤٩ »
٣) » حاد » » » ٩ » » ١٠ » » ٨٢٤٩ — ١٦٤٩٨ »

وبما ان كل ديوان يتألف من سبعة اصوات رئيسية ، عدا الفرعية التي يعبر عنها باشارات التحويل ، لذلك نكتب الاصوات الموسيقية حسب القاعدة الآتية :

اولا) ـ توضع ثلاثة مفاتيح للدلالة على كل قسم من الاقسام المذكورة اعلاه.

ثانياً) ـ يُدل على أصوات الديوان الغليظ في كل قسم بنقطة مربعة ، وعلى المتوسط بنقطة مستديرة ، وعلى الحاد بنقطة مثلثة ، وهذه النقاط بأشكالها الثلاثة تأتي مفرغةً إذا كانت المدة الزمنية للصوت (بلانش او روند) هكذا :

■ ● ▲ □ ○ △

ثالثاً) - يكتفى بثلاثة سطور تؤلف المدرج الموسيقي، على أن يوضع صوت (دو ١) من ديوان غليظ الغليظ ، وهو نادر الاستعمال ، على سطر إضافي خاص ، ثم توضع الاصوات الرئيسية المتتالية على السطور الثلاثة وبين الانهار ، ويبدأ بالكتابة من اليمين الى اليسار هكذا ، (راجع ص ٢٠٦) .



رابعاً) - إن اشارات المدد الزمنية تبقى كما هو مقرر في النوطة الافرنجية ، وكذلك ايضاً إشارات السكوت ، والتحلية والمثلثات والعناقيد وغيرها .

خامساً) - نحصل على الأصوات الفرعية ، وهي سائر ما بقي من اصوات السلم العربي ، مع اي صوت تفرضه اية نسبة في اي نغم كان ، بواسطة اشارات التحويل ، وهي توضع دائماً الى يمين الاشارة الصوتية ، وقد سبق بيانها في صفحة ٦٠٠ ، ويلغى مفعولها باشارة (البيكار) المعروفة ♮ .

« أمثلة لكتابة بعض الاصوات الرئيسية والفرعية في السلم العربي مع اسمائها »

لو	لُب	لُت	لُد	لُز	لُح	سُن	سو	دَف	دَن	دا	دَب	دَت	دَد
ا	.ا	•ا	ب	.ب	:ب	ج	د	•هـ	.هـ	هـ	.هـ	•هـ	و
دَز	دَح	رَن	را	رَب	رَت	رَد	رَز	رَح	مَن	ما	هَف	هَن	ها
ز	.ز	.ح	ح	.ح	•ح	ط	.ط	:ط	ي	يا	•يب	.يب	يب
هَب	هَت	هَد	هَز	نَف	نَن	نا	نَب	لَس	لَل	لَم	لَف	لَن	لا
يب	•يب	يج	يد	•يه	.يه	يه	.يه	.يو	يو	•يز	١٠•	يز	١'

ملاحظة ـ إن سهولة هذه الطريقة لا تخفى على المتأمل ، فكل نقطة تحت السطر الادنى سواء أكانت مربعة ام مستديرة ام مثلثة هي (ره = ح) وعلى السطر الاول هي (مي = يا) وفي النهر الاول هي (فا = يب) وعلى السطر الثاني هي (صول = يه) وفي النهر الثاني هي (لا = ا) وعلى السطر الثالث هي (سي = د) وفوق السطر الثالث هي (دو = ه) ولا لزوم لاستعمال سطور اضافية ، ولكن ذلك جائز عند الضرورة اذا قصد المرء عدم استبدال المفتاح لأجل إشارتين او ثلاث ، والا فالافضل استبدال المفتاح موقتاً .

كتابة الاتفاقات باختصار

إن كتابة الالحان بطريقتنا الآنفة الذكر ، لا تسهل قراءة الموسيقى على أبناء الشرق فحسب ، بل تفيد ابناء الغرب فيما اذا استعاضوا بها عن النوطة الحالية ، وتفيد على الأخص في كتابة الاتفاقات ، لأن كل صوت فيها مع اشاراته التحويلية يظلُّ في مركز واحد فتراه العين ويدركه الذهن بلمحة ، بينما الاتفاقات المكتوبة بالنوطة الافرنجية سواءً بمفتاح فا ، او بمفتاح دو ، تتغير مراكز أصواتها في المدرج بالنسبة الى الاصوات المكتوبة بمفتاح صول ، وفي ذلك ما فيه من الصعوبة ، التي يشكو منها قارىء الاصطحابات الافرنجية .

ومع ان طريقتنا المختصرة أيسر جداً من النوطة الحالية ، فاننا لا نكتفي بهذه السهولة بل نطلب المزيد ، لتهوين كتابة الاتفاقات جهد المستطاع ، لذلك نتقدم بالاقتراح الآتي ، وخلاصته :

بوضع مفتاح خاص 𝄞 مثلاً لسطر الاتفاقات ، ولا يكون للنوطات الواردة فيه قيمة إهتزازية معينة ، بل تكون قيمتها تابعة للنوطات المصاحِبة في سطر الغناء ، فاذا كان أساس الاتفاق مكتوبا بالاشارة المربعة ، فالمعنى انه اوطأ بثلاثة دواوين من النوطة التي تقابله في سطر الغناء ، واذا كان مكتوبا بالاشارات المستديرة فهو اوطأ بديوانين ، واذا كان مكتوبا بالاشارة المثلثة فهو اوطأ بديوان واحد ، واصوات الاصطحاب تكون على الغالب اوطأ بديوانين من الأصوات المصاحبة ، وتكون دائماً من سلسلة النغم المقابل لها في سطر الغناء ، لذلك يجوز الاستغناء عن علامات تحويل أصوات الاتفاق ، لأن النغم الجاري يدلُّ عليها .

ومتى عرفنا قرار الاتفاق ، فان أصواته تُرسم كأغصان شجرة فوق نوطة القرار ، وتُهمل بقية الأصوات ، فالغصن الأدنى من جهة اليمين هو الصوت الاول فوق القرار ، والغصن الذي فوقه هو الثاني ، والغصن الثالث هو الصوت الثالث فوق القرار ، اما من جهة اليسار ، فالغصن الادنى هو الصوت الرابع ، وما فوقه الخامس ، والغصن الثالث هو الصوت السادس ، اما الصوت السابع فوق القرار ، وهو جوابه ، فاشارته تفريع رأس عمود القرار باشارة (٧) مثلاً ، وكذلك القول فيما اذا حوى الاتفاق جواب احد اصواته ، فيفرّع الغصن الدالّ على ذلك الصوت .

اما من جهة الزمن ، فيعمل حسب الاسلوب المصطلح عليه في النوطة الافرنجية . ومن حسنات اقتراحنا هذا ، انه يعبر عند اللزوم عن الاتفاقات السيكة ، سواء من جهة إطالة بعض الاصوات في الاتفاق اكثر من غيرها ، او من جهة توقيع بعضها بقوة وبعضها بضعف او اعتدال .

والطريقة في ذلك أن نجعل طول الغصن ثلاثة مليمترات وملمترين وملمترا واحداً ، ثم ثخيناً او عادياً او نحيفاً ، فيعبر بالطول والقصر عن تجزئة مدة الصوت الى نصفها او ربعها بالنسبة الى مدة الاتفاق ، ويعبر بالثخانة والنحافة عن قوة توقيع الصوت وضعفه .

فاذا راقت هذه الطريقة للمعاهد الموسيقية او للمؤتمر الموسيقي القادم سواء في الشرق او في الغرب ، كنا على استعداد لتقديم الرسوم مع البيانات الوافية ، إستناداً على هذه الفكرة الاساسية ، وان لم ترق لهم ، فاننا نستحثهم لابتكار الأحسن ، ولمقارعة الحجة بالحجة ، فالحقيقة بنت البحث ، ولكل مجتهد نصيب ، وأخيراً نرجو القارىء الكريم ان يصحح ما يعثر عليه من السهو والخطأ ، ويذكر لنا ما يخطر له عن توسيع البحث او اختصاره في بعض المواضع لنستدرك ذلك في الطبعة الثالثة اذا شاء المولى ، فهو عوننا في البدء وملاذنا في الختام .

بوشر بتأليفه في أوائل ١٩٣٧ ، وانتهى طبعه للمرة الثانية
في مطابع ابن زيدون بدمشق في سنة ١٩٥٠

جدول اصلاح الاغلاط

صفحة	سطر	خطأ	صواب
يد	٢٣	منها	منا
ل	١٤	الامه	الأمة
٤	١٦	ستةمليمترات	٦، . مليمتر
٥	١	نعم	نغم
١٧	٢	قبلما	قبل أن
١٨	٦	بينهما	بينها
١٨	١٥	التحقيق	التحليق
٢٢	٩	الرابع	الخامس
٢٤	١٨	اكثر	أكثر
٣١	٢٨/٢٠	دينار	درهم
٤٢	٢	فنقوده	فنقوده
٥٥	٣	ج ج الاوسط	جج الثابت، فالأوسط
٦٦	١٣	١/٢	٢/١
٦٩	١٢	اصبع	اصبح
٧٠	٨	ثم الى	وفي
٧١	٢١	على كهذا	على وتر كهذا
٧٥	١٢	الأربع	الأرباع
٧٦	٢٨	كم مقام تام	كم مقاماً تاماً
٩٤	٧	نزولا ـ صعودا	صعوداً ـ نزولاً
٩٤	١١	١/٨ ٤)	١/٨ ١/٧ ٤)
١٠٤	٢٦	على ذلك	عليه
١٠٥	٢٦	للحافظة	للمحافظة
١١٣	١٩	تكون	نكون
١٣٠	٨	مئة	مئة
١٣١	١	وان	ولن
١٣٣	٩	لنا :	لنا : راجع ص ٨١
١٣٣	١٥	٩،٣	٩٣
١٣٦	٢٣	رعليه	وعليه
١٤٣	٢٤	٣٤٦	٣٣٦
١٥٠	٥	من	عن
١٧١	٥	بحثنا	بحثاً
٢٠١	١١	عليا	عليها
٢٠٢	٢٦	منوسيرانو	مزو سبرانو
٢٢٩	رسم	٢٢٨ على خط ج	٢٢٨ على خط د
٢٢٩	رسم	٩٣٠ » » ط	٩٣٠ » » ي
٢٣٢	٢	تشربج	تشريج
٢٣٢	٧	لنشأة	نشأة
٢٤٨	١٣	وايما	وعا
٢٦٠	١٥	بالمعروف	بالعرف
٢٦٢	١٩	حيطه	بمحيطه
٢٦٦	٨	لك	إليك
٢٦٨	٢٠	كلما اتضحت	اتضحت
٢٧٤	٢٧	و ١٢)	و ١٢/١)
٢٧٨	٧	ب ، فلنا	ب، كأن ج د = ١/٧ ج ب، فلنا
٣٥٠	٤	درجتين	درجتي
٣٦٩	١٨	الأربع	بالأربع
٣٧١	٢٥	النسبة	التسمية
٣٨٦	٧	سنتمتر	مليمتر
٣٩١	١٣	يجعل	يبدل

تابع جدول اصلاح الاغلاط

صفحة	سطر	خطأ	صواب
٤٠٠	٩	مقامات	مقام
٤١٤	٢٠	حجاز كردي	حجازكار كردي
٤٢١	٥	وابعادها	وابعادها
٤٢٣	١٤	ينجكاه	بنجكاه
٤٢٥	١٩	٢٠٦٣	٥٠٠٠
٤٤١	٢٥	تمييزها	تمييزاً
٤٥٨	١٢	وبالعلامات	بالعلامات
٤٧٠	٢	يتلخص	يتخلص
٤٧٨	١٢	مفاعيلُ	مفاعلُ
٤٩٨	٨	١٥م+١٥س	١٥م+١٠س
٤٩٩	٨	ماذا ما	ماذا
٥٠٣	٢	٢٣ م	١٥ م
٥٠٨	١٩	(٢٣+١٣)	(٢٣ + ١٦)
٥١٧	١٧	روضني	روضتي
٥٢٣	١١	القصور	الصخور
٥٢٦	٨	عهدٌ	عهدُ
٥٤٢	٢٠	يقصد	بقصدِ
٥٤٦	٢٣	فتسمى	فتسمي
٥٤٦	٢٧	الهم	الهمم
٥٤٧	٢٦	مفعولان	مفعولاان
٥٤٩	٢٣	فتساوي تعادل	فتساوي
٥٥٧	٢٢	(٢ ١)	(٢ ١)
٥٥٨	٢٤	٢ ١ ١ ١	٢ ١ ١ ١
٥٦٠	٩	١٠) ٣٢١١	١٠) ٣١٢١
٥٦٠	١٠	١١) ٣١٢١	١١) ٣٢١١
٥٦٠	١١	١٢) لان فعْلن	١٢) لان فعِلن

صفحة ٣٨٨ – أضف هذه الملاحظة في مطلع البحث :

« إن أرقام الاهتزازات قد ضوعفت لتفادي الكسور ، فيمكن تنصيفها »

صفحة ٤٠٦ – أضف هذه العبارة في نهاية بحث راحة الأرواح :

« وهذا المقام في عرف دعاة الارباع ، خزام مصورٌ على درجة العراق »

***

وهناك أغلاطٌ أخرى طفيفة لا تخفى على القراء الكرام

فنأمل أن ينبهونا إلى ما يعثرون عليه

عنوان المؤلف : م . الله‌ويردي ، ص ب ٣٢٣ ، دمشق ـ سورية

Adresse de l' auteur : M. Allawerdi, B. P. N° 323 - Damas (Syrie)

فيما يلي

محاضرة « الموسيقى في بناء السلام »

مترجمةً الى اللغتين الأنكليزية والفرنسية

مع بعض ما قيل في هذا الكتاب

باللغة الانكليزية

باللغة الفرنسية



En tout cas, votre œuvre demeurera par delà les siècles, l'objet d'admiration et de haute considération, aux yeux de tous ceux qui honorent la pensée et estiment les efforts.

Enfin, nous réitérons avec nos prières paternelles, nos meilleurs souhaits de réussite et de longue vie.

Damas, le 11 / 12 / 1948. **ALEXANDROS III**

UNESCO

ORGANISATION DES NATIONS UNIES POUR L'ÉDUCATION, LA SCIENCE ET LA CULTURE

19 Avenue Kléber, Paris (16)

ODG / 78956 8, Mars 1949

Monsieur le Docteur,

Je vous remercie de votre lettre du 14 février et de votre aimable envoi des copies de votre conférence intitulée « Le rôle de la musique dans l'Elaboration de la Paix. »

. . .

Je tiens pourtant à vous exprimer, comme l'a déjà fait le Dr. Huxley, tout l'intérêt que suscite auprès de l'UNESCO votre travail, dont je suis le premier à reconnaître la haute valeur.

Je vous prie d'agréer, Monsieur le Docteur, l'assurance de ma considération très distinguées.

JAIME TORRES BODET
Directeur - Général.

Dr. Michel Allawerdi,
B. P. N° 323,
Damas - Syrie.

Traduction du Rescrit Patriarcal
de Sa Béatitude ALEXANDROS III,
PATRIARCHE D'ANTIOCHE ET DE TOUT L'ORIENT,
EN APPRÉCIATION DES EFFORTS DE L'AUTEUR DE
" LA PHILOSOPHIE DE LA MUSIQUE ORIENTALE „

Par la Grâce de Dieu

Nº 19 / 325,

A notre fils spirituel aimé, le professeur Michel Khalil Allawerdi

Avec notre bénédiction apostolique et nos meilleurs vœux nous vous adressons ce rescrit Patriarcal en appréciation du précieux travail dont vous avez doté le monde de la pensée et de l'art, par votre livre de valeur " La Philosophie de la musique Orientale „. Nous l'avons profondément médité et avons estimé l'effort méritoire que vous avez amplement prodigué afin de l'élaborer selon une méthode inédite.

Cette œuvre brillante dérive clairement d'une pensée lumineuse et créatrice, d'une dialectique supérieure et d'une érudition approfondie de la musique, des mathématiques, de l'acoustique et de la littérature. Toutes ces qualités rarement réunies en une seule personne, vous ont permis de pouvoir donner au 3ème Congrès de l'UNESCO, tenu actuellement à Beyrouth, une conférence remarquable, qui produisit un effet attrayant sur l'auditoire et un écho pénétrant dans la pensée des savants.

Toute personne loyale reconnaîtrait la valeur sublime de votre labeur, de science et d'art, pour lequel vous avez sacrifié votre jeunesse. Vous avez rendu un grand service à l'humanité par votre traité, qui tend à unifier universellement le langage musical et, en l'étayant de preuves tranchantes, vous avez tracé la voie de son application pour l'édification de la Paix.

Nous prions Le Tout Puissant de vous couvrir de Sa haute protection, et de vous accorder largement la grâce. Ainsi que nous invitons tous ceux qui s'intéressent aux sujets élevés et aux études sérieuses d'apprécier votre effort et connaître votre mérite, afin que, votre vie durant, vous jouissiez du fruit de votre labeur,

Tous ces facteurs contribuent à convaincre que l'auteur de cet ouvrage est d'une étoffe singulièrement remarquable et que son labeur de dix ans ne fut point pour la simple satisfaction du caprice d'écrire. L'on ne doit pas douter de la valeur souveraine de ce traité et de l'apostolat artistique accompli par l'auteur avec le plus grand zèle.

Sur ce, le Ministère de l'Instruction Publique, appréciant profondément le succès du professeur Michel Allawerdi, a le plaisir de présenter au Monde Arabe ce livre précieux. Et il a eu l'honneur d'en lire certaines pages à S. E. le Président de la République Syrienne Mr. Choukri Bey al-Kouatli, qui l'apprécia. En conséquence, Il ordonna d'accorder à ce livre tout soin et patronage qu'il mérite, afin d'encourager les efforts des savants et permettre à leur génie d'éclore, au profit de l'humanité entière, malgrès l'incompréhension du public et la jalousie envieuse des détracteurs.

Rien ne serait plus utile à notre nation dans sa phase nouvelle de renaissance et de grandeur, qu'une tradition basée sur la gratitude et la reconaissance envers tous ceux qui participent à l'intérêt de la patrie, en lui prodiguant leur sang, leurs sentiments ou leur pensée.

Le ministre de l'Instruction Publique,

Damas, le 12 / 8 / 1948

MOUNIR AL - AJLANI



LE MINISÈTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE DE LA RÉPUBLIQUE SYRIENNE

PRÉSENTE AU MONDE

"La Philosophie de la Musique Orientale „

TRADUCTION DE LA PRÉFACE DE S. E. Mr. LE MINISTRE

MOUNIR BEY AL - AJLANI

Dr. d'ÉTAT en DROIT et Membre de l'ACADÉMIE ARABE de DAMAS

J'apprécie la musique savante, je la désire et l'écoute de toute la ferveur de mon âme. Je m'intéresse aux recherches des musicologues, sans être encore en mesure de donner une opinion technique sur la valeur artistique de cet ouvrage, composé par un savant de la musique Orientale et auteur d'une théorie qui sera probablement la meilleure œuvre créatrice élaborée dans le domaine esthétique.

Je ne suis pas musicien, mais j'ai admirablement estimé ce livre, sa méthode, le charme de son style, sa logique scientifique, l'esprit élevé dont il est inspiré et surtout la certitude et la fierté de l'auteur dans la valeur sublime du génie oriental dans la musique, confiant d'en conserver la pureté, de l'innover et de la présenter dans toute sa perfection à l'Univers esthétique, en la plaçant sur son véritable trône de gloire et de splendeur.

Ce traité a forcé mon admiration bien que profane en musicologie. J'ai apprécié les secrets de cet art que l'éminent auteur a éclairé par sa philosophie, sa poésie, ses découvertes, sa logique rigoureuse, ses multiples applications, ses analogies comparatives et ses théories profondes sur les problèmes épineux de l'art musical.

J'estime que l'UNESCO a une haute mission à accomplir dans ce sens. En aidant à réaliser ce vœu, le langage de la musique deviendrait unique dans l'univers. Les sentiments et les goûts des peuples se rapprocheraient fatalement les uns des autres. Les efforts combinés de tous, aboutiraient à cet idéal rêvé qui consiste à élever l'humanité vers la perfection.

Il est hors de doute que cette initiative préludera à d'autres, qui mèneront le monde à la paix.

Il ne serait plus question de déformer les sons musicaux et de les défigurer en conformité des instruments limités Il faudrait commencer par améliorer et perfectionner ces instruments, lesquels sont eux-mêmes au service de la musique.

Quand ce conflit artistique entre l'Orient et l'Occident disparaîtra, le langage musical s'unifiera naturellement. Il sera indubitablement le meilleur moyen de rapprocher les goûts pour parvenir à la paix.

Ceux qui démentent les vérités scientifiques, artistiques, naturelles et historiques sont ceux - là mêmes qui créent le désordre et l'anarchie. L'humanité ne parviendrait jamais à la paix, à la sécurité et à la stabilité, si elle devait les suivre dans leurs errements.

UNESCO, Beyrouth, le 9/12/1948. Michel Allawerdi



purs et les tons harmonieux créent une ambiance de calme et de sérénité dont l'effet curatif adoucirait les mœurs et supprimerait les querelles entre humains.

Les airs qui n'obéissent pas aux lois de la nature manquent de pureté sonore, ils troublent la quiétude de l'âme, et poussent les hommes en dehors des limites de la modération. Il est donc permis de dire que les sons artificiels de la gamme tempérée ont provoqué indirectement et sans préméditation des troubles secrets qui tourmentent moralement le monde, malgrès le progrès matériel.

Le retour aux tonalités naturelles dont s'inspirent la musique Arabe, permettrait aux compositeurs de rendre d'une façon juste, exacte et riche la pensée artistique. De plus il unirait les goûts dans le monde entier sur des bases scientifiques solides.

Si le monde voudrait suivre cette opinion et l'essayer pratiquement, on verrait la grande différence entre les tons déformés et les tons réels. Ainsi on se rendrait compte que la déformation est génératrice d'anarchie et de troubles psychiques amenant indirectement à la guerre ; alors que la fidélité à la musique naturelle conduirait indirectement et sûrement à la paix.

Il serait souhaitable que l'UNESCO prenne en considération cette suggestion. A l'apogée de leur puissance, les Arabes donnèrent à la musique un caractère mondial. Se conformant aux lois de la science et de la nature, ils s'approprièrent les modes musicaux de la Perse, de l'Inde, de la Grèce et d'autres pays. Ils ne prétendirent pas s'assujetir du point de vue artistique, mais considérèrent que l'art n'a ni patrie, ni nationalité.

Les chefs-d'œuvres d'Al-Maari, de Shakspeare, de Hugo, de Tolstoï, de Tagore et de bien d'autres sont la propriété du monde entier. Chaque homme cultivé les apprécie quand ils sont traduits dans sa propre langue. Tandis que les créations musicales n'ont pas besoin de traduction quand elles sont composées en conformité avec les règles pures de la nature et de la science. Les Occidentaux acceptéraient-ils, après cet exposé les lois de la nature et de la science dans ce domaine comme firent les Arabes, il y a mille ans ?

En fait, il est impossible de juger l'une ou l'autre d'une manière globale pour établir entre elles une comparaison générale. Elles ne sont pas deux rivales dont nous devions condamner l'une ou rendre hommage à l'autre pour rapprocher les goûts. Les deux musiques possèdent leurs qualités propres et leurs signes distinctifs également appréciables.

La musique étant âme et corps, et comme les personnes se distinguent par leurs corps visibles, la musique aussi se distingue par les tons et les rythmes que l'idée artistique revêt pour se transporter aux auditeurs.

Il est donc nécessaire à la musique Occidentale d'adopter le langage de la musique Orientale. De même celle-ci doit s'élever au niveau du mode d'expression et de la création artistique de la musique Occidentale.

Toutefois, si nous admettons que grâce à divers facteurs la pensée artistique des Occidentaux est plus vaste et plus épanouie, cela ne signifie pas que les Orientaux sont incapables d'arriver à ce niveau, car l'esprit musical existe en Orient sur une vaste échelle comme la poésie, mais il se trouve refoulé par suite des circonstances particulièrement dures qu'il a subies. La vie n'y est pas très accueillante aux artistes dont l'activité et le talent passent inaperçus.

Il nous reste à comparer ces deux sœurs du point de vue sons et règles, par rapport à l'extention du langage de` chacune d'elles conformément à la nature.

Pour qui connaît parfaitement les deux musiques, il n'y a pas de doute que le langage de la musique Orientale est plus riche, plus précise et plus claire que celui de l'Occidentale.

A ceux qui voudraient utiliser la musique pour rapprocher les goûts et faire régner la paix, il appartient d'universaliser le langage de la musique Orientale. C'est lui-même que la nature a inventé, c'est à lui qu'elle a confié le secret de l'équilibre et la beauté de l'harmonie.

Nous estimons que les sons tempérés et les tons discordants provoquent des troubles et des perturbations, alors que les sons

Le fond du style pourrait changer à l'infini, mais la pensée essentielle demeure la même chez tous les humains. Il ne modifie donc pas le caractère de la musique, et la forme du style ne le modifie pas aussi, car, si un Oriental composerait une sonate et un Occidendal un " Mouachah „ le premier morceau ne deviendrait pas Occidental ni le deuxième Oriental.

Il y a lieu d'indiquer d'autre part que la composition musicale n'est pas la Musique proprement dite. De même la production littéraire Arabe, en poésie et en prose, n'est pas la langue Arabe La langue serait donc l'ensemble des lettres, des mots et des règles applicables. Chaque langue par conséquent se distingue par cet ensemble spécifique. C'est ici la raison de la différence entre les deux musiques Occidentale et Orientale ; bien que les sons demeurent les mêmes chez toutes les nations.

La pensée artistique ne connaît ni race ni patrie; comme l'espace, elle n'obéit pas à des limites et ne subit aucune restriction. C'est pourquoi chaque peuple peut étudier la pensée des autres soit pour l'adopter, soit pour la répéter soit aussi pour l'améliorer. C'est ce qui crée l'esprit démélateur entre les nations et crée la riche diversité des humains.

Si toutes les langues du monde étaient unifiées, la différence entre un Oriental et un Occidental dans le mode d'expression des idées ne dépasserait pas la même différence existant entre deux personnes vivant dans une même ville. Ainsi le caractère de la musique ne se diffère que par les proportions des tons adoptés par chacune des nations. C'est ici qu'il s'agit de discuter à la lumière de la science qui approuve les sons naturels et rejette les sons artificiels et modifiés ; telle que la nature préfère la fleur qu'elle a fait naître, à la fleur artificielle fabriquée par l'homme pour imiter la création de la nature.

A la lumière de cette théorie, il nous serait loisible de comparer les deux musiques Orientale et Occidentale. Les uns préfèrent la première pour sa souplesse et sa pureté et les autres inclinent vers la seconde pour sa supériorité représentative, imaginative et chorale, et parce qu'elle n'a pas la tristesse, la monotonie qui prédominent actuellement dans les airs de la musique Orientale comme l'on prétend.

possède la nature elle-même. C'est ce qui fait d'une façon toute spéciale la richesse du langage de la musique Orientale et, c'est ce qui en même temps, la différencie de la musique Occidentale.

D'aucuns prétendaient que le caractère d'une musique attribuée à une nation quelconque, n'est en somme que les sensations produites sur les auditeurs. Ce caractère serait lui-même le produit du climat, de l'histoire, des mœurs ou même de la situation matérielle d'une nation, richesse ou pauvreté, force ou faiblesse, fierté ou humilité. Or, on se tromperait fort d'avoir pensé que les caractéristiques de la musique Arabe sont la tristesse et la monotonie qui s'en dégagent actuellement. Ces caractéristiques pourraient bien disparaître avec les causes qui les provoquèrent.

Quoi qu'il en soit, si l'Occident reproche injustement à la musique Orientale d'être monotone, l'Orient a bien droit de soutenir qu'effectivement, la musique Occidentale est monotone, en raison de ses sons et tons qui sont immobiles et limités. Il manque à l'expression de la musique Occidentale le renouvellement et la symétrie harmonieuse qui caractérisent la vie elle-même.

Nous disons donc, que la musique est à la fois âme et corps. L'âme c'est la pensée artistique qu'on ne discute pas. Quant au corps c'est l'ensemble des règles et des sons que revêt la pensée pour atteindre les auditeurs.

Le style serait le mode d'expression de la pensée artistique, lequel se divise lui-même en deux parties; le fond et la forme. Le fond diffère chez chaque auteur qui n'imite pas. Par exemple, le fond différencie la méthode d'un MOUTANABBI et d'un BOUHTOURI. La forme diffère comme par exemple dans la Kassida et le Mouachah, ou dans le Bachraf et le Taksim, (2 modèles de cadres poétiques et musicaux en Orient).

Quel est donc le véritable caractère de la musique ? Est-ce l'âme, le corps, ou le style ?. La pensée artistique est un souffle qui n'est particulier à aucune nation et à aucun pays ; il inspire l'Arabe et l'Européen tout, comme les sentiments d'amour ou de tristesse qu'éprouvent l'un et l'autre.

laquelle il est plus difficile à definir et à apprécier la beauté de la musique que celle de la poésie.

On sent le charme de la poésie grâce à la beauté du style ou de la pensée, alors que la beauté de la musique atteint directement l'âme grâce à l'ouïe.

Si claire et si éloquente que soit l'expression musicale, elle ne réussit pas à donner la précision des moyens oraux.

Ce qui rend plus difficile encore la définition de la beauté musicale, c'est la variété de goûts et la multiplicité des facteurs moraux qui influent profondément sur l'auditeur quel que soit sa conformation psychique.

Si l'auditeur ressent le besoin d'une musique gaie, il ne peut apprécier la beauté d'une mélodie triste, et si par contre il a envie d'une musique entraînante, il lui répugne d'entendre des mélodies douces. Cette remarque nous amène à conclure que les musiciens doivent avoir assez de discernement pour choisir opportunement les morceaux à exécuter.

Et pour plus de précisions, citons quelques exemples qui peuvent servir de base à la définition de la beauté des airs :

Au cas où le morceau serait chanté et si la musique empèche l'auditeur d'apprécier le sens des paroles, c'est que la beauté de la musique l'importe sur celle des paroles. Mais si le morceau est sonore, ou si ses paroles sont incompréhensibles du public ; si alors cette musique exerce une forte impression sur l'âme de l'auditeur, on peut conclure également qu'elle est belle.

Le caractéristique d'une telle musique est de porter l'auditeur à y consacrer toute son attention, à l'occuper tellement qu'il en arrive à oublier le milieu où il se trouve et qu'il se sente transporté dans les airs, au dessus des mers ou errant à travers la terre.

Telle est la force spirituelle de la beauté musicale, elle a besoin pour être transmise de la pensée de l'auteur à ses auditeurs, de revêtir un ensemble de sons et de rythmes aussi vaste et aussi nombreux que les tonalités visuelles et les images que

“ L’art est donc l’extériorisation de l’Idée qui réside dans l’âme de l’artiste et sa mise dans la forme de la matière. Les Idées sont des images et des dessins formés dans les âmes fractionnelles et recueillies de la matière première par la voie des sens. Et les mots combinés constituent le langage. Et quand ce langage revêt des idées et que ces idées se coordonnent l’on a le discours. Les idées sont donc pareilles aux âmes qui ont pour corps les mots. „

“ Et tout mot qui n’a pas de sens est pareil a un corps sans âme, et tout sens résidant dans l’esprit qui ne s’exprimerait pas en mots est à son tour pareil à une âme sans corps. „

“ Si les humains pouvaient se faire comprendre par le sens de leur pensée sans le secours du langage ils n’auraient pas eu besoin de la parole. Ils se seraient épargnés la fatigue d’apprendre les langues et de s’exercer à l’éloquence. Les âmes pures, les esprits immatériels pourraient seuls communiquer les uns avec les autres sans l’aide de l’expression verbale. „

En résumé, l’Idée revêt des mots, des sons ou des couleurs, en se transmettant de la pensée de l’auteur à celle de l’auditeur.

Je veux dire que chaque beauté émane de l’union de deux forces dont l’une tombe sous le sens et l’autre reste spirituelle. La première est matérielle, la seconde immatérielle. La musique ne fait pas exception à cette règle, elle est en même temps âme et corps, l’âme est la pensée artistique et le corps les sons qu’elle revêt.

La beauté de la musique consiste dans l’harmonie de la pensée artistique et de son extériorisation, de sorte qu’elle se transmette intacte à l’auditeur. Il faut que la même sensation qui a été éprouvée par l’auteur s’exerce sur l’auditeur.

Pour que nous indiquions plus nettement ces deux forces nous les comparérons à la pureté d’expression et à l’éloquence qui se manifestent dans la musique comme dans toute autre forme de pensée.

La seule différence est que la musique se sert de sons et de tonalités au lieu de mots et de paroles. C’est la raison pour

ferme des termes qui renforcent la paix et d'autres qui appellent à la guerre. Ainsi le représentant d'une nation peut par son discours entraîner à la guerre, en alléguant que la dignité nationale, par exemple, a été foulée. De même, il peut lancer un appel en faveur de la paix, lequel dans l'un ou l'autre cas, pourrait influer sur ses compatriotes et sur ceux qui comprennent son langage. La parole ne peut être comprise par tous.

Le langage musical influe à des degrés divers suivant les dispositions innées ou acquises de ceux qui l'écoutent, bien qu'il soit moins clair que la parole, et il lui faut l'accompagnement de celle-ci, dans les partitions, pour produire un effet appréciable. Aussi peut-on dire qu'il n'y a point dans l'esprit de la musique de quoi incliner à la guerre ou à la paix, du moins d'une façon directe. Elle peut tantôt provoquer l'élan et l'enthousiasme, et tantôt inviter au calme et à la tranquillité.

Si nous passons à l'étude de l'essence de la beauté musicale, nous nous heurtons à une question d'une obscurité extrême, non moins profonde que celle qui a trait à l'essence de l'âme. C'est pourquoi la perplexité ne cesse de régner à ce sujet et l'on n'a pu jusqu'ici répondre d'une façon sûre à la question de savoir si la dite beauté est un don du ciel accordé à l'entendement humain, ou si elle est le fruit d'une éducation spéciale que l'on peut obtenir par des procédés divers. Les philosophes Arabes, quant à eux, ont abordé la philosophie de la beauté de la poésie. La poésie et la musique sont des sœurs jumelles. Et voici ce qu'ont écrit à ce sujet " Ikhwans-al-Safa „ :

" Les mots représentent des concepts. Ces signes ont été établis afin que chaque personne puisse exprimer, à l'usage d'autrui, ce qui se passe dans son âme. Et les Idées sont des images que le créateur a prodiguées à l'intellegence efficiente qui est une substance simple capable de saisir la vérité des choses, et par le canal de l'intelligence à l'âme cosmique qui est l'âme même du monde. Puis par le canal de l'âme cosmique à la matière première et par celle-ci à l'âme fractionnée de l'humanité. Et ces Idées sont ce que se représentent les gens dans leur intellect, en matière de connaissances perçues par la voie des sens dans la matière première.

Orientale » qui tend à organiser universellement la musique. Nous avons ajouté un chapitre à la science mathématique dans lequel nous avons démontré, grâce à une méthode scientifique, la raison pour laquelle la musique varie selon chaque peuple, et avons prouvé que la diversité des opinions provient de l'ignorance de cette méthode.

C'est ainsi que nous avons pu trouver l'explication du terme « l'Univers est musique » qu'a été résolu le problème de la multiplicité des formes des êtres, qui se produisent conformément à un ordre de succession selon des proportions musicales comme des sphères enchevêtrées, dont l'image change en fonction du déplacement du centre et des facteurs efficients, sans pourtant que le rapport initial change.

C'est à la lumière de cette règle mathématique naturelle, la science tranche entre les opinions divergentes du language musical, ainsi la perplexité dans son utilisation disparaît pour laisser place au rapprochement des goûts et à l'édification de la paix. C'est à cette lumière qu'apparaît le caractère de la beauté musicale qui captive les cœurs, et réalise l'entente des savants, laquelle entente est de nature à leur permettre de dire «Y-a-t-il un genre de musique qui prédispose à la paix et un autre qui prédispose à la guerre ? »

Pour arriver à cette réponse définitive à propos d'un sujet aussi important, il convient que nous élargissions encore le cadre de cette étude et que nous embrassions les aspects les plus importants du sujet, à savoir :

1) Les airs musicaux sont - ils susceptibles d'acquérir une clarté pour influencer autant que la parole ?

2) En quoi consiste la beauté musicale et qu'elle en est le caractère ?

3) Comment établir la comparaison entre musique Occidentale et musique Orientale ?

4) Comment les sons et les tons peuvent-ils exercer une influence sur les êtres humains ?

Quant au premier point, nous voyons que le langage ren-

La conception des sons tempérés a provoqué, il y a trois siècles, la découverte de deux méthodes pour la division des gammes et la combinaison des tons. La plus récente et la plus facile en même temps, serait la division de la gamme en intervalles égaux soit qu'il s'agisse de demis, de quarts, ou de sixièmes de ton. C'est en général la méthode des Européens et celle de leurs imitateurs Orientaux. On donne à cette méthode le nom d'Occidentale ou réformée, il conviendrait plutôt de l'appeler méthode factice, car les sons qu'elles institue n'expriment pas la nature aux couleurs vives. Cette méthode évoque plutôt des couleurs embrouillées et ternes éclipsant l'éclat de la pensée artistique qu'elle revêt quelle qu'en soit la magnanimité.

La seconde méthode plus ancienne, c'est la division de la gamme en intervalles de grandeurs différentes conformément à l'agencement de l'une des échelles des rapports musicaux. C'est la méthode pratiquée dans les tons des nations Orientales en général. Elle se différencie suivant les goûts particuliers et spécifiques à chacune d'elles. C'est pourquoi on l'appelle Orientale ou plutôt Arabe, en ce sens que les Arabes ont adopté toutes ses variations de rapports dans leur musique; et c'est pourquoi on l'appelle aussi la méthode naturelle, parce que ses tons sont harmoniques et obéissent à des règles scientifiques précises, correspondant ainsi à l'ordre universel auquel tout se rattache. Cette méthode était connue des Grecs, les Arabes l'ont élargie et lui ont donné le nom de « Proportions Musicales » sans cependant la définir d'une manière scientifique au sens moderne du mot. Tout en traitant dans leurs ouvrages et en affirmant que ces proportions expriment tout ce qui existe, et que si elles sont qualifiées de musicales, c'est parce que leur présentation par les tons est très claire. Mais cette explication n'ayant pas convaincue les savants, les traités de mathématiques n'ont fait cas que des deux rapports arithmétique et géométrique, négligeant les assertions des Arabes; et se demandant avec étonnement, comment il est possible aux rapports musicaux d'exprimer tout ce qui existe dans la nature en formules mathématiques; jusqu'au jour où cette vérité devint péremptoire par l'étude approfondie parue dans notre livre « La Philosophie de la musique

Il y a un peu près mille ans, les " Ikhwans - al - Safa, „ ont démontré que les airs des Perses, des Grecs et d'autres peuples étaient différents de ceux des Arabes, pour ce qui a trait aux règles et aux tons, c'est-à-dire que les rapports de ces tons variaient d'une nation à l'autre. Et il n'y a rien de plus naturel que nous percevions ces différences qui ne sont pas plus difficiles à saisir que celles existant entre le mode R A S T et le mode NAHAWAND, entre le mode majeur et le mode mineur. Chaque nation est donc indépendante sous ce rapport. Mais les Arabes y ont bien pris garde, ils ont envisagé l'art dans ses plus lointaines conceptions et considéré les tons et les airs comme un instrument de rapprochement des peuples et des goûts. Aussi ont-ils adopté tous les rapports musicaux justes qu'ils ont découverts chez les autres peuples, et ont reconnu que les sons ne sauraient être enfermés dans les limites linguistiques ou nationales, et que chaque individu pouvait en jouir librement.

Les Arabes n'ont pas manqué d'emprunter certains tons aux nations voisines, au moyen de divisions placées sur le manche des instruments à cordes. Ces divisions deviennent par la suite trop nombreuses, furent supprimées.

En ce faisant les Arabes reconnaissaient le caractère international de la musique et attribuaient à l'art en général la vertu d'un lien moral universel. Dès lors, tous les rapports des tons Orientaux pouvaient se ranger sous l'étandard de l'art Arabe, lequel vise à la création d'un seul et même COSMOS artistique où toutes les conceptions s'inscriraient dans un ordre commun. La reprise des divisions aux manches des instruments à cordes inspirant la modification des sons constitue un mouvement réactionnaire dans l'art, parcequ'elle implique la limitation et la spécialisation par opposition à la généralisation et à l'épanouissement, abstraction faite de la fausseté de la conception de la gamme tempérée du point de vue artistique et naturel. Cette conception due à l'nvention du PIANO fait obstacle à la compréhension des tonalités justes qui correspondent à l'harmonie préétablie des rapports, dans l'Univers esthétique.

La philosophie tend à faire valoir certains aspects et solutions par rapport à ceux qui ne semblent pas donner satisfaction. Et les philosophes soucieux d'exactitude, de précision, de logique et de vérité, ont de la sorte un souverain droit d'appréciation, et de détermination des plans et des programmes.

Lorsque les vérités scientifiques atteignent le degré de perfection, il devient alors possible de les exprimer en termes mathématiques et de les définir en chiffres, car la preuve scientifique est la plus péremptoire des preuves; et la science musicale ne fait pas exception à cette règle, spécialement en ce qui concerne la gamme et les tons. En ce sens que lorsque l'exactitude d'un ton est vérifié par une échelle de chiffres et que l'exactitude d'un autre ton est vérifiée par une autre échelle, ces deux tons sont justes et la comparaison entre eux est possible selon des règles sûres corroborées par des preuves.

La musique en tant que concept artistique procède de l'esprit du compositeur pour s'envelopper dans les formes du son, du temps et des fioritures, grâce auxquelles elle touche les sens et l'intellect de ses auditeurs, ainsi que la poésie le fait au moyen de la langue et de la métrique. L'expression musicale d'un thème donné est l'expression même du goût artistique. Le goût ne se discute pas, mais la forme qui l'extériorise dans les notes et l'harmonie, est soumise aux règles de la musique qui sont à leur tour soumises aux conceptions philosophiques propres.

Le concept artistique lui - même pourrait être soumis à l'analyse ainsi que la forme qu'il revêt. Cela dépend du degré de culture musicale, ainsi que des habitudes et des conditions particulières à chaque nation. Et voilà pourquoi, la philosophie de la musique ne se cantonne pas dans un seul domaine, elle embrasse au contraire tous les domaines de cet art si vaste, au premier rang desquels se placent la recherche de la justesse des voix et de leur harmonie, la division des échelles, la combinaison des tons et l'agencement des temps, toutes choses qui constituent le support fondamental du concept artistique, c'est lui qui le révèle aux gens. Voilà pourquoi aussi, les sons doivent être justes, harmonieux et symphoniques, sinon les airs seraient faussés, et ce qui est fondé sur la fausseté est lui-même faux,

A ce degré d'ascension de l'humanité vers la paix, chacun de nous peut en effet, se rendre compte, en y prêtant son attention, qu'un sentiment de sympathie, ou mieux encore, un lien spirituel s'établit entre l'instituteur vertueux et son élève, entre l'écrivain doué et son lecteur, entre l'œuvre d'art et la foule de ses admirateurs, à tel point que ce sentiment, au stade de sa naissance, crée même en quelque sorte, un état de communion entre l'acheteur d'une bonne étoffe et celui dont elle flatte le goût.

Le lien de l'art est donc très fort. D'ailleurs, qui n'a pas remarqué l'estime et la considération dont jouissent auprès de toutes les nations les œuvres qui expriment avec sincérité les aspects de la nature et les émotions du cœur humain ? Et si la peinture en particulier peut-être considérée comme un facteur silencieux de paix, que dire de cet autre art, la musique, dont les échos retentissent au plus profond de l'être et qui prolongent leurs effets à travers même les animaux et certaines plantes. La musique est bien l'un des fondements le plus stable pour l'élaboration de la paix. Plusieurs ont remarqué la puissance efficiente de la musique, mais la diversité des opinions quant au mode d'utilisation de cette puissance a rendu stériles les travaux conçus dans ce sens et a mis les savants dans une grande perplexité. Et l'on en est encore à se demander « s'il existe un genre de musique qui prédispose à la paix et une autre qui prédispose à la guerre » et comment parvenir à réaliser la coopération dans ce domaine pour que la musique devienne réellement un instrument de rapprochement des goûts et des cœurs au service de la paix ?

Pour résoudre ce problème et trouver la réponse qui rallie les adhésions, il importe d'étudier l'essence de la musique et les causes qui sont à la base de ses différenciations entre l'Orient et l'Occident. En d'autres termes, il importe d'esquisser une philosophie de la musique qui soit de nature à réaliser la fin tant convoitée. C'est par la philosophie, le culte de la sagesse, que l'on découvre le chemin de la vérité, car la vérité dernière ne se découvre pas spontanément. Elle n'apparaît qu'en envisageant les problèmes sous leurs divers aspects. Elle ne se révèle qu'à la lumière de la comparaison analytique et déductive.

Traduction de la conférence donnée, le 9/12/1948, au 3 ème Congrès de l'UNESCO à Beyrouth, au nom de la délégation Syrienne, par Michel Allawerdi, auteur de « La Philosophie de la musique Orientale » (Falsafat - al - Mouciqa al - Charquiah)

LE ROLE DE LA MUSIQUE DANS L'ÉLABORATION DE LA PAIX

Point n'est besoin de dire que pour être stable et pour s'épanouir en de fructueuses réalisations, la paix doit reposer sur des fondements solides. La preuve n'est plus à faire de l'inefficacité des traités politiques et économiques limités dans leur expression pratique à des résultats précaires et sans lendemain. Ils sont le plus souvent générateurs de situations pires que celles qu'ils prétendent régler. Aussi, bien de penseurs profonds ont - ils, en des occasions diverses, pris délibérement le parti de considérer que les bases morales sont les meilleurs moyens de promouvoir à la paix. Les uns croient découvrir ces bases dans une synthèse hardie des doctrines et des croyances; les autres dans l'unification des langues ; d'autres encore dans la conciliation des différents régimes de gouvernement sous l'égide d'une autorité mondiale unique. Mais bien entendu aucune de ces tentatives n'avait des chances sérieuses d'aboutir. Aucune n'a abouti. Il n'est pas impossible de deviner pourquoi. Entachées d'un même vice de conception, elles ont uniformément essayé de brûler les étapes et d'atteindre les degrés supérieurs de l'échelle de la paix, alors qu'il fallait plutôt commencer graduellement par le début et gravir l'un après l'autre les échelons inférieurs par une progression sûre et méthodique. A mon avis, le premier de ces échelons serait dans l'ordre matériel, d'arracher l'homme à la peur du besoin, en fixant une limite minima à la pauverté et une limite maxima à la richesse, et dans l'ordre moral, celui qui fait l'objet du présent aperçu, de travailler au rapprochement des goûts dans les domaines de la culture et des arts.

The celebrated British scholar and great Orientalist in Arabian music, DR. HENRY GEORGE FARMER, England's chief delegate to the Cairo Musical Congress 1932, congratulates the author on his painstaking study :—

From

Dr. Henry George Farmer,

Dar As-Salam,
Stirling Drive,
Bearsden, Scotland,
2 nd, October 1948

M. Michael Allawerdi,
P. O. Box, 323,
Damascus, Syria.

My dear Sir,

I am at present reading your well produced and excellently written « The Philosophy of Oriental Music » which arrived a few days ago, yet rather than wait until I completed its perusal, I thought it best to write you now, not only to thank you for your kind and generous thought in sending me your book, but more specially to congratulate you on your painstaking study.

As one who has spent the best part of my life in the study of Arabian music, I know only too well how much careful thought and long patient hours must be spent to bring such a work to a satisfactory conclusion, and I fervently hope that your handling of so difficult a subject in such a comprehensive way may bring you the commendation and honour which you so justly deserve.

Once again thanking you for your kindly thought in sending me your book, and wishing every success with it,

I beg to remain,
Most sincerely yours,
HENRY GEORGE FARMER.

Those who contradict scientific and technical facts as well as natural and historical ones are themselves the people who cause chaos and quarrel. Humanity would be struggling in vain to reach stability, understanding and friendship, if it continues to follow their views and their teachings.

UNESCO, Beirut, 9/12/1948 MICHAEL ALLAWERDI

UNESCO

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION

ODG / 67418 10 th December, 1948

Dear Dr. Allawerdi,

Many thanks for your letter of 11 th November, and for your kind thought in sending me a copy of your book in Arabic «The Philosophy of Oriental Music ». I have assurances from competent experts that this is a distinguished and scholarly work.

I am glad that you have seen various members of my staff and that there is some hope that through UNESCO'S translations project when it gets into its stride, or by other means, UNESCO may assist in making your researches and the fruit of your life's work better known.

I am exceedingly sorry that pressure of business has made it impossible for me to see you myself, or to attend your lecture, which I feel certain was of the greatest interest.

With all good wishes,

Yours very sincerely,
JULIAN HUXLEY
Director-General.

Dr. Michael Allawerdi,
P. O. Box 323,
Damascus - SYRIA.

UNESCO, would, therefore, do well to look on this question with favour, for the Arabs, when they were in the height of their glory universalized music by accepting the tunes of the Persians, the Indians, the Greeks and others in accordance with the laws of Science and of Nature, and they did not accuse these nations of imposition of their ruling in this, but admitted that Art knows no particular home or nationality.

Hence the splendid works of Al - Maarri, Shakspeare, Hugo, Tolstoy, Tagore and the rest of these great men, become the property of all the world, wherefrom every educated man would be able to benefit, when they are translated into his own language.

In music, however, artistic ideas need no translation, when composed into correct tunes, inspired by nature and confirmed by science.

Would it be possible for the nations of the West after this statement to accept the judgement of Science and Nature in this question, as the Arabs did a thousand years ago ?

I consider that the UNESCO has a great duty in this and should she help the realisation of this hope, it will be easy to universalize the language of music and the tastes of human beings would become nearer. Their objectives and aims would become identical too and would ultimately result in sublime ideals which will lift humanity towards perfection.

There is no doubt that such an initiative would constitute a prelude to happier events which will help humanity to more easily climb up the ladder of peace.

Nothing hencetoforth would justify the distorting of tunes for mere compliance with limited instruments, as these might develop and improve with time to execute musical theories more perfectly, and not the reverse.

When the difference between East and West is removed and the language of music is unified, there will remain no doubt that music will become the best means of bringing tastes more closely together in the service of Peace.

Therefore it is the duty of those who wish to use music as an implement to unify tastes and help building the structure of peace to universalize the language of Oriental music, for it is the one that Nature has decreed for mankind, endowing it with the secret of harmony and the splendor of beauty.

At this we draw attention to the fact tha' modified sounds and unharmonious tunes create chaos and irregularity while correct sounds and harmonious tunes produce sweetness and smoothness and their healing expressions are transformed into glittering waves that affect both soul and body and improve the character of men in a way that removes the causes of quarrel and fude.

Indeed all tunes which are not subject to the rules of nature and to musical harmony and whose correctness is not established are incompatible with the purity of the human soul and they emit unto it in a slow but successive manner a cast contradictory to its existance, causing people to encroach under its influence on the limits of normality.

Thus it is possible to say that the sounds ot the modified scale and its tunes have caused in an indirect and unintentional manner many of the hidden disturbances in the souls of the people and were an active factor in the spiritual failure of humanity, notwithstanding her material advancement.

The return to natural tunes, approved by the Arabian music, would open the way before composers to produce the technical idea on a most extensive scale and in the truest colours, in addition to its effect in unifying tastes in all the world in a manner based on firm scientific foundations.

Should the world desire to follow this opinion and act on it, it would soon see the difference between distorted and correct tunes and will also realize by experience how distorted tunes produce anarchy and disturbance which would ultimately lead to war and how clear and correct tunes produce order and lead to peace in an indirect way.

collections of qualities and we are called to make a comparison of each one of the qualities in the two sets.

Whereas music is a spirit and a body and whereas human beings are distinguishable by their bodies and once they become spirits they are no mor distinguishable, it follows that music is easily distinguishable by the robe which the technical idea wears and by which people recognise it and hence it behooves the peoples of the West to dress their ideas with Oriental robes just as it behooves the peoples of the East to soar high up to the level of the excellent constructive style and technical production of the peoples of the West in music.

On the other hand as the idea is a taste and a nature, its judgement will depend on the preparedness of the listener and his qualifications. If we agree that the technical idea with the peoples of the West has become, owing to various factors, larger in scope than with the peoples of the East, we do not mean that the East is incapable of keeping pace with the West because the musical spirit, like the poetic spirit, exists on a very wide scale in the East, but it is hidden and idle because of the cruelty of circumstances trough which it has passed, leaving very little room to the artists, many of whom lived and died in the Oriental countries without having anybody encourage them or take any heed of them.

It remains for us to draw a comparison between the two sisters, i. e. the Oriental and Occidental musics from the angle of sounds and rules in proportion to their extent in each of them, the correctness of their rules and the agreement of these rules with those of nature. No one who has a perfect knowledge of the Eastern as well as the Western music would dispute the fact that the former is richer than the latter with an uncomparable degree of correctness and accuracy.

Science can easily judge and distinguish between the force of the language of expression in both, as we distinguish without difficulty between a naturel flower and an artificial one which is similar to it.

superior to the other and also peoples would not have become acquainted with the qualities of one another.

Thus if one people wishes to copy any of the ideas of another people, it manages to have its expression translated from that people's language into its own and with the time the copied idea becomes part of the spirit of the copying people, same as when a person adopts the opinion of another and seconds it.

Had the languages of the world been one and the same, an idea of a Westerner would not have differed from that of an Easterner except in as much as two ideas of two persons in the same city would differ.

Thus the characteristic of music does not differ between East and West except in the musical proportions of the tunes which one nation uses more than the other.

Here lies the source of difference and controversy and here science can play its role, supporting the natural sounds and rejecting the distorted or modified ones, same as nature does in giving preference to a flower it had given birth to over an artificial one with which men attempt to imitate the perfection of nature.

In the light of this theory, we may draw comparisons between the Oriental and Occidental music. Some people prefer the Oriental music for its simplicity and the clearness of its tunes while others prefer the Occidental music for its present superiority in painting objectives and its numerous accompaniments of sounds or, perhaps, because of its freedom from sorrow and monotony which prevail on Oriental melodies at present according to their claim.

The truth is that it is not possible to judge either of them in a sweeping manner with a view of making preference, for they are not opponents in whose case we are called to render a verdict, with or against or to condemn one in favour of the other with a view of unifying tastes.

As a matter of fact they constitute now two different

and form. The fundement differs with every author or composer who is not a copier as the style of AL - MUTANABBI for instance differs in poetry from that of AL - BUHTURY.

The form also differs, as does a « Qasida» from a « Mouashah » (two different kinds of poems in Arabic poetry) or a " Bashraf „ from " Taqsim „ in Arabian music. What then is the real characteristic of music and where does it lie ? Is it in the spirit or in the body or is it in the style of composition ?

The technical idea is a heavenly gift to the author or composer. It is universal and does not belong to any particular people, nation or country. It may dominate the soul of an Arab just as it may take the possession of the soul of a Westerner same as the emotions of love and sorrow equally possess either of the two.

Whatever difference there be in the fundemental method of expression of any particular idea, the idea itself remains one and unchangeable with all peoples.

Hence the idea itself does not cause any variance in the characteristic of music nor is there any variance in this characteristic caused by the form or style of the musical piece.

Thus if an Arab composes a " Sonata „ and a European composes a " Mouashah „ the piece made by the former does not become Occidental nor of the latter Arabian.

It is not a hidden fact that musical pieces by themselves do not coustitute THE MUSIC just as the works of the Arabs in poetry, literature and prose are not THE ARABIC LANGUAGE. The language is the whole of letters, words, rules etc. by which the various languages are distinguished from each other and likewise these alone make the difference between Oriental and Occidental music although sounds are the same with all nations.

We have already said that the technical idea has no home or nationality and that it is like the unlimited and the unrestricted universe. It is free like the air itself and hence it is permissable to any people to copy the idea from another people and had it not been so no one people would have been

carried by his imagination to such an extent that he sees his soul fluttering over the seas or flying over like singing birds, moving about in beautiful gardens or lost in the wilderness of the earth.

This is the spiritual force or the moral side of the musical beauty. When it is transfered from the mind of the author to the listeners it needs a robe of tunes and rhythms similar to that of nature itself in width, and all the numerous pictures and colours therein contained.

In Oriental music this robe is in a state of the greatest perfection and accuracy. It is this robe that illustrates its main characteristics and distinguishes it from Western music.

It may be alleged by some that the characteristic of music attributed to any one nation is the universal impression it leaves on the listeners and that it follows differences in taste, climate and events in the history of that nation, with due consideration to its present state in the way of national pride, presting, power and wealth or humility, weakness and poverty.

Indeed it is wrong to think that the characteristics of Arabian music are sadness and monotony which prevail on it at present, for these two qualities will disappear by the disappearance of the cause that created them, when, according to such an allegation, Arabian music would lose its characteristics.

If the West attributes monotony to Oriental music, it is within the sight of the East to say the same, but in an actual way, of Western music because of its limited sounds and tunes. Indeed the robe of Occidental music is presently devoid of novelty which constitutes the chief criterion of life in general.

Let it, therefore, be decided that music is a spirit and a body and that the spirit is the technical idea which is not subject to argumentation and that the body is the tunes and rules which the idea dresses in order to reach the hearing of listeners.

The formation of the technical idea and its production constitute the style of construction and this is devided into fundement

while the feeling of the beuaty of music reaches the soul directly by the way of the hearing.

The musical phrase whatever altitude it reaches in the realm of fluency and eloquence would not define the objective as does the speech because the brain analyses every term of the uttered speech.

What adds to the difficulty of defining musical beauty are the variance in tastes and the numerosity of psychological factors which play their part in directing feelings, however smooth and quiet one's nerves may be.

Thus if the soul of an individual is clamouring for joyful music it will not, in that condition, recognize any meaning for the beauty of a sad piece. Likewise if it is feeling the need for some kind of music that stimulates enthusiasm any solemn music would be most hateful to it and so on. This will make us recognise the duty of musicians to distinguish between the impression which any piece of music is apt to create so that they might play it in the appropriate time in order that listeners would feel the force of musical beauty.

To make the subject more clear I cite here some measures to be relied on in defining the beauty of musical compositions. If the piece to be judged is a song whose nature makes one neglect meditation on the meaning of its words because of its extreme sweetness, then this is of course a beautiful piece. This means that the soul was so much fascinated in and fond of the tune that it had no chance of thinking of the meaning of the accompanying words.

If, on the other hand, the piece in question is a silent one, or one which is sung in a language ununderstandable by the listener, if, notwithstanding this, it stirs in the soul a feeling of fascination and paints for it a clear picture of what has been described above, it is, again, a beautiful piece.

Music of this type makes the person attentive and occupies him to such and extent that he may forget to reply to speech which migh tbe addressed to him, because he is

sounds, because hearing and understanding these statements entails the hardship of learning the language in which they are uttered and in training the tongue on speech therein. Whereas the soul of every human being is shrouded in the darkness of the body it follows that no soul can see the other or has any knowledge of the ideas and thoughts it possesses, because bodies cannot communicate the ideas of the souls except by means of instruments such as the tongue, the lips and the throat, yet clear incorporate souls do not need to speak as they are capable of understanding one another through the meanings that lay in the thought. »

In short it may be said that the meaning is dressed by a robe of speech, sounds or colours which transfers it from the mind of the author to the mind of the listener. That is to say every sort of beauty is the offspring of the unity between two forces, one of which only falls under the senses but the other does not.

The former is a substance matter and the latter a spiritual one and music is not an exception to this rule. It is similar to a spirit and a body, the spirit is the artistic or technical idea and the body is the sounds it dresses itself in.

Beauty in music is the harmony between the technical idea and its production in a form that leaves on the listener a similar impression to the one it had on the author or composer himself, so that it gives the musical piece a robe of tunes and rhythms unblemished by the lack of harmony and mixture of sounds and in entire agreement with the technical idea.

To illustrate these two forces with clarity we similarize them to fluency and eloquence by which the beauty of all speech, both in poetry and prose, is measured. They do not differ in music from what they are in speech. The only variation between the two is that in music sounds take the place of uttered letters.

This makes it more difficult to recognize the beauty of music and its limitations than to do so in the case of poetry, because the beauty of speech reaches the soul by means of the mind which has in store for every word its own meaning

People were and still are at a loss as to the true nature of musical beauty. They have refrained from deciding whether it is a celectial gift that is bestowed upon a talented spirit or whether it is capable of being acquired by educational methods.

Arab scholars have studied the philosophy of poetical beauty and as poetry and music are twins, a summary of what " **Safa Brothers** „ have said on this subject is quoted here below :

« Words are the indices to meanings. They have been devised as means for communication between human beings. The meanings are figures or concepts impsessed by the Almighty on the active mind which is a simple gem capable of understanding realities and from that active mind He has bestowed those concepts on the all - embracing soul which is the soul of the entire universe and from that all - embracing soul these concepts have flowed over to the first eolithic substance and thence on the multiple human soul. They are the conceptions that are formed in men's mindes after they have observed them in the eolithic stage by means of the senses.

"Art, therefore, consists in the removal of the artistic conception from the mind of the artist and its deposition in the eolithic substance. All meanings are portraits and drawings impressed on the minds of multiple souls derived from the eolithic substance through the senses.

"When uttrances are composed and arranged, they become words and when words convey meanings which follow in a logical sequence they acquire significance. Meanings, like souls and words have bodies and a word that has no meaning is a body without a soul. Likewise every meaning in the human mind that finds no expression is tantamount to a soul without a body.

"Had people been able to come into understanding amongst themselves through the meanings that are in their minds, without recourse to phrases uttered by the tongue, they would not have been in need of statements that are expressed by

On a review of the first of the above four points, we find that language does further the aims of peace when used in one form and may likewise amount to an incentive to war if cast in another form. For instance a leader of a nation may incite his people to war by oratorial flourish by telling them that the enemy is committing acts calculated to wound their national pride and prestige and he may, on the other hand, call for peace and tranquillity in the very same way.

Such a speech cannot fail to produce the desired effect upon those who understand the language that is spoken but a stranger does not understand what was said unless the speech is translated to him in his own language.

Musical melodies are not as articulate as speech,though their effect on uman beings differs in proportion to the receptive ability. If we assume that some melodies are clothed in words meant to foment hostile feelings or on the contrary to call for peace, such tunes would fail in their objective without the force of the words employed to convey the meaning thereby intended.

Thus if we sing a melody which is meant to symbolize an idea, we would be unable to conceive its purpose unless we understand the words of the melody. It would be as though we stripped the tune of its words and played it silently.

The effect of musical tunes is coextensive with the impression that the tune, regarded as a whole and not any specific portion thereof, has left in the soul. This effect is closely linked up with the state in which the listener finds himself at any one time.

I cannot, therefore, perceive that there is in music anything inherently and immediately conductive to war or to peace, though music is a powerful agent that vitalizes energy and kindles the flames of enthusiasm or that produces apathy or complacency or the like.

Turning now to the question of the nature of music, we find that the problem facing us here is an obscure one indeed and is as foggy and nebulous as though we had embarked on a study of the very nature of the soul.

mathematical science adducing a scientific proof of the grounds on which the diversification of music is based. Differences of opinion are, therefore, due to lack of understanding and misconception of the principles enunciated above.

This new scientific proof has also explained the saying that «The Universe is musical» and furnished a solution for the problem of multiformity of objects, which come forth in interlocked links following the rules of musical seriation. However, when the positions and factors of these links undergo any change, there will be a consequential change in the overall picture while the relationship between both ends does not vary.

It is on the basis of this physical and mathematical principle that science acts as an arbiter between the varying beliefs and opinions in the sphere of musical terminology putting an end to indecision and hesitancy concerning its appropriate use and application with a view of bringing about a rapproachment of tastes thereby paving the road to peace.

This certainty would be a beacon shedding light on the beauties of music which have such a forceful appeal to the hearts of men, and in the light of the new principle scientists migth be able to reach an agreement and arrive to a convincing decision as to whether there is a type of music that is likely to promote peace and another which promotes war.

In order to find a conclusive answer to this big problem of music we would do well to concentrate more on its discussion and to clarify our minds as to the salient features of the subject, which, to me, appear as follows:

1. Can melodies be clarified so as to become as expressive as speech ?

2. What is music's beauty and what are its real characteristics ?

3. How can a comparative appraisal be made between Oriental and Western Music ?

4. How do souds and tunes affect human beings ?

It should more appropriately have been called the arificial, distorted or disfigured, since the tunes produced thereby do not depict nature in its vivid and bright colours but amount to an array of drab and dull colours wich blur and mar the beauty of the artistic idea which it is supposed to convey, however lofty and sublime this artistic idea may be.

The second and older method is that whereby the scale is devided into vocal measures of varying lengths according to the rules governing one or the other series of musical equations. It is the method adopted by all oriental nations though it has assumed different forms varying with each nation's tastes. It is, therefore, called the Oriental or rather the Arabian method, in as much as ther Arabs have followed it in all its variants.

This method is also known as the " Natural „ for it is expressive of tunes that are consonant, mutually attractive, subject to minute scientific rules and are in harmony with the general mathematical system of which our forbears said " it comprises all what is contained on this earth. „

The Greeks have known this method but the Arabs elaborated it and called it the musical equation. They discussed it in their books but did not give it a scientific definition in the modern sense.

They have emphasized the fact that it is expressive of all existing things and they called it « musical » because in its contest it acquires more boldness and significance in tunes.

This reasoning, however, does not seem to have convinced all scientists and the books of mathematics continued to be confined to the arithmetical and geometrical equations. Many have belitted the Arab opinion in this regard and questioned the claim of its being possible for musical equations to express all that there is in nature by means of mathematical formulae until the writer succeeded in lifting the veil of this problem in an elaborate treatise on " The philosophy of Oriental Music „ which led to the systematisation of world music.

An interesting chapter has thus been added to the

The Arabs adopted every correct musical equation known to other nations and have thereby proved that sounds are free, like air, and are not subject to the restraints and limitations usually imposed upon the tongue. Each individual may, thus, enjoy them freely without let or hindrance. In this way did the Arabs introduce the music of their foreign neighbours into their own art, thereby subscribing to the principle of universalism in music and the underlying fact that this art transcends the limits of nationalities and boundaries and that it is a spiritual bond linking peoples in a common brotherhood.

It is on this basis that all oriental musical equations have rallied under the banner of Arab Art whose objective is the creation of a common art throughout the world by accepting and adopting all that appeals to good taste and coordinating the various opinions in a comprehensive system of rules.

Reversion to the temperate tunes, like those produced by the piano or the mandoline, would savour of reactionarism in art in as much as these temperate tunes are restrictive and limitative in scope whereas tunes should be absolute and comprehensive.

In making these observations I have left entirely out of account the mistaken conception in regard to the form of moderate tunes from the artistic and natural aspects. This conception was inspired by the invention of the piano, an instrument which is incapable of producing tunes which could accord fully with the harmony that pervades the whole of the universe.

When the theory of « moderate tunes » was introduced, three centuries ago, the world came to know two methods of division of the musical scale and the composition of tunes of which the later and simpler is that whereby the scale is devided into measured vocál parts, be they halves, quartos or sextos. The number of these parts should be divisible by six without leaving any remainder. This is the method which is followed by all western nations and by some eastern students who copied from the West. The method is known as the western or moderate.

and flourish which strike the minds and souls of listeners in exactly the same way and the same extent that a poem does, i. e. as the meanings enshrined in poems are conveyed by means of language and rhyme. The expression of a meaning through a melody is a kind of artistic taste and it was said of old that tastes brook neither controversy nor argument, yet there are well settled rules for clothing taste in a garb of tune and rhythm which follow definite philosophical theories.

The artistic idea, like the garb it wears, is itself subject to analysis, according to the degree of musical culture attained by every nation and the conditions and habits prevailing therein. Therefore the philosophy of Music does not admit of localisation in any particular side but embraces each and every aspect of this comprehensive art. By far the most important aspect of this science is the one concerning the study of concordance, the authenticity and harmony of sounds, the division of scales and the composition of tunes and tempos, for these are the cardinal elements which make the garb of the artistic idea and by which it reaches the ears. It is, therefore, essential that sounds should be consonant and harmonious lest the tunes be impaired, debased, marred in their beauty and vitiated in form or composition.

Safa Brothers, one thousand years ago, furnished proof in their book to the effect that Persian and Greek melodies and those of other nations differed from those of the Arabs in so far as their underlying rules and their tunes are concerned. In other words the melodies differ in their equations with the different nations. The tunes can, therefore, be easily distinguished one from the other in the same way as we distinguish now-a-days between a Major and a Minor tune.

It follows therefrom that each nation enjoys an independent status in so far as its tunes are concerned. The Arabs, however, lived up to the occasion and pursued their objectives to the farthest limits with a conviction that tunes and melodies are means of securing harmony and uniformity of tastes between nations.

readily ascertainable at first sight and each one has to be viewed and scrutinized from all its faces and angles; for then only will it appear in its true light. Comparisons and appraisals have to be made between the various solutions according to the dictates of logic.

Hence, Philosophy is the analytical dissection of facts and their examination from various aspects in order that each point of view may be comparatively appraised and evaluated. In consequence thereof we find that a forceful idea stands in closer proximity to wisdom while a weak one recedes from it and the weak ideas thus stand in striking contrast to the strong ones giving them greater prominence and significance.

It is the philosophers, therefore, who should be entitled to adjudicate upon the merits of things, every one within the sphere of his speciality and they, alone, should be empowered to decide appropriate programs and plans, for philosophy vitalises the capacity for research and analysis and guards its lovers against the evils of expatiation. Indeed students of philosophy often deprecate rigidity of opinion in the face of proofs which contradict their views and they always seek improvement in their unrelenting quest for truth.

When scientific facts attain the level of perfection, they may be expressed in mathematical formulae and reduced to definite figures. Nor can such facts be controverted once their correctness has been established by irrefutable proofs, because mathematical proofs are unassailable.

The musical science is no exception to this general rule, particularly that branch of it which relates to scales and tunes. Thus, if a series of figures establishes the correctness of one tune and another series proves the rightness of another, then both tunes are said to be concordant and a comparison supported by proofs can be effected between both, in accordance with well established rules.

Music as an artistic idea originates in the soul of the composer and finds its outward manifestation in sounds, tempos

Examining more closely the essentials of this step, it will become clear to us that a feeling of sympathy, or rather a spiritual link, exists usually between a benevolent teacher and his pupils, a good writer and his readers and between the fine arts and their students. Likewise this same emotion or sensation, thougth in an incipient stage, is shared by a purchaser of a piece of material and one to whose taste this material appeals. The link inherent in Art is a very strong one indeed.

We are all aware of the fact that drawings which faithfully portray natural scenery and reflect human feelings and sensation were and continue to be regarded with respect and admiration by all nations. Thus fine paintings are quiet and unostantatious workers on the road of peace. In contrast therto there is a resounding and momentous agent that thrills the hearts of men and embraces even some kinds of animals and plants. This agent or factor is MUSIC.

Music may thus be truly regarded as one of the solid bases of peace. Many are those who have become conscious of the potentiality of this factor, its significance and importance, but differences of opinion as to its implementation have been an obstacle in the way of its practical application and placed thinkers at the horns of a dilemma. They now ask themselves whether there is a kind of music that promotes peace and another that fans the flames of war and how can there be cooperation in the field of music in order that it may become an effective instrument for achieving identity and harmony in the tastes of men as a step towards peace.

With a view to solving this problem and getting a satisfactory answer we must embark upon a study of the nature of music and of the problems that brought about 'divergence thereon between East and West. In other words we must seek an underlying philosophy for music in order to succeed in our objective.

Philosophy — or the love of wisdom — is the conception of the state of things in their reality and truth. Facts are not

Translation of the lecture which was delivered in the Arabic language on Dec. 9, 1948 in the name of the Syrian Delegation at the UNESCO Conference in Beirut, by Michael ALLAWERDI, author of « FALSAFAT AL - MUSIQA AL - SHARQIYA » (The Philosophy of Oriental Music).

THE ROLE OF MUSIC IN THE ERECTION OF PEACE

World Peace should rest on solid foundations if it is to be lasting and fruitful, for it has repeatedly been demonstrated that the treaties concluded in the domain of politics and economy were short - lived and their results often negative and adverse, which meant that they brought in situations usually worse than those they sought to remedy.

For this reason thinkers have on various occasions advocated the need for building peace on moral foundations, as an ideal method for its achievement in a lasting way. Some of them, therefore, embarked on attempts at unifying creeds and beliefs but when these attempts proved abortive they endeavoured to devise a common language, while others attempted to improvise a common system of law and regulations centered in a world authority.

Such experiments are still being attempted today, though with very little success, because the concepts they relate to constitute the higher levels in the ladder of peace, which cannot be attained before the lower rungs have been scaled.

Viewing the matter purely from the material side, I believe that the first step should be directed towards freeing mankind from the fear of want and this can be done by setting a minimum limit to human poverty and a maximum limit to wealth. From the abstract point of view, — which is the one that concerns us here — efforts must be concentrated in the first place on achieving identity of tastes in cultural and artistic matters.

The publisher prefaces this book with the English & French translations of the author's lecture « The role of Music in the Erection of Peace » which was delivered at the third UNESCO Conference in Beirut on 9 / 12 / 1948.

This lecture, whose original version in Arabic is also carried in this book, sums up the principal aim of the author, namely the practical unification of the language of music as an initial step in achieving the identity of tastes and building Peace.

The way to these aims is well traced in the book itself, with scientific and technical proofs of each theory contained in the lecture, whose usefulness has been acknowledged by UNESCO.

Following are three of the numerous testimonies of scientists and scholars which the author received :

" I fervently hope that your handling of so difficult a subject in such a comprehensive way may bring you the commendation and honour which you so justly deserve ,, .

Dr. Henry George Farmer,
" Glasgow University ,,

" I have assurances from competent experts that this is a distinguished and scholarly work ,,

Dr. Julian Huxley,
Unesco's Director - General

" I do not like to think that a valuable work of this kind should be lost to the Western world ,,

Dr. Alfred Guillaume,
" London University ,,

The publisher requests all organizations interested in music and science to get in contact with the author for the translation of this book into other languages and he also hopes that Governments would give it due appreciation and help.

THE PHILOSOPHY OF ORIENTAL MUSIC

SOME OF THE BOOK'S SUBJECTS

- *The origin and authenticity of sounds.*
- *The musical progression.*
- *The Arabian and other scales.*
- *The indifinite accords and the harmony of sounds in Arabian music.*
- *Oriental modes, their vibrations and Arabian notation.*
- *Rhythm in poetry and music.*
- *The writing of music, introducing a new, simple and easy method of notation.*

2nd EDITION

L. Syr. 25. — L. Stg. 3. — U. S. Dollars 9. - -

ADDRESS ALL CORRESPONDENCE TO :-
MICHAEL ALLAWERDI - P. O. B. 323 - Damascus, SYRIA

A book which preaches the universalization of the language of music

DEDICATED BY THE SYRIAN MINISTERY OF PUBLIC INSTRUCTION

فلسفة الموسيقى الشرقية

Falsafat al-Musiqa al-Sharqiya

THE PHILOSOPHY OF ORIENTAL MUSIC

By

MICHAEL ALLAWERDI

- **672** Pages in the Arabic language.
- **60** Scientific and Artistic tables.
- Clarifies and solves the problems of Oriental Music.
- New and original studies in physics and mathematics, accords, modes, rhythms and poetry.

IBN ZEIDOUN PRINTING SHOP

Besides, the book contains a detailed study of measure and rhythm, which goes to establish the possibility of a universal method in composing both poetry and music ; perhaps the most elaborate and extensive study ever written on the subject.

The other studies embodied in the book, which deal with musical beauty and the harmony of sounds, have tried to confirm the one-ness of beauty in all the phenomena of nature, governed as they are by musical proportion. The study of this proportion may lead, as the author says, to unveiling the secrets that shroud the inherent nature of created things. It is verily a theory of great importance to the whole world, as it involves the following consequences :

1) — The possibility of transforming matter, its blending and synthesis as is done with tones and chords,

2) — The invention of various appliances, that might accrue from the material realization of such theories,

3) — The establishment of accurate standardized proportions for all that affects the senses, such as colours, drugs etc.. Then, it will be possible to treat diseases efficaciously from the outset, without resorting to empirical and tentative methods. For, disease, as the word implies, is a dis-ease or a disorder that befalls the series of proportions on which every organ of the body is based. Medicine constituted on mathematical calculations is exact and never fails. It is like applying the right key to the lock for which it was made. Failing to find the right key, we are obliged to try very many before the lock is opened.

. . . .

This is only a brief summary of the topics and studies treated in this rare volume. It is hoped that it will receive a wide circulation ; and in order to speed this, governments, institutions, universities, and private intellectuals are called to collaborate in having it translated into as many languages as possible, so that the world may profit from the researches of the author whilst he is still living, for his co-operation in the practical application of these theories is sure to give the world valuable services and benefits.

The publisher

IBN ZEYDOUN PRINTING SHOP

This theory is discussed and developed by the author, in the chapter which speaks of musical proportion, an original research in the domain of mathematics. The book also abounds in numerous interesting studies in the sciences and arts, which may lead to the discovery of the metamorphosis and evolution of all beings.

Interpreting « The role of music in the erection of peace » the author likened the actual status of humanity to a motor-car at the foot of a steep mountain ; to get to the top, it must be started in first gear, in order to give it the force of momentum for further acceleration. This momentum which humanity needs in climbing the ladder of peace, lies in its success in achieving an agreement on any one of the issues wherein the ideas and directives are at variance ; and as the unification of the language of music is based on scientific and mathematical axioms, it becomes evident that we should begin with it, so that our method of procedure in traversing this preliminary step may serve as a guide and criterion to our succeeding advances.

The author consolidates his point of view by another theory, non the less important, advocated in his lecture at the third UNESCO Conference, confirming that the tones based on simple proportions and natural intervals evoke in the soul a feeling of gentleness and serenity, thus indirectly leading to peace. Whereas, on the other hand, tempered tones based on unnatural complex proportions, create an atmosphere of chaos and lack of ease, exciting bellicose instincts, and thus indirectly leading to war.

This is further corroborated by the sensation of uneasiness and disgust felt by any person when he hears his mother tongue badly pronounced by a foreigner. It is thus necessary that people always endeavour to produce modes and tones in accordance with the natural order. This is a brilliant theory in modern psychology, and may lead to the rectification of the language of Occidental music, bringing about the desired unification.

The book also tackles the theories of the diverse musical scales adopted by the various nations, and clarifies with simplicity and accuracy the Arab method of notation. Then, it lays down a new system for international notation of music — a system far simpler than the one in vogue — providing about a 50 °/₀ saving in labour and space.

THE PHILOSOPHY OF ORIENTAL MUSIC

« A short review »

Experts and competent authorities have agreed that « *The Philosophy of Oriental Music* » is a unique work for the following reasons:

1) — It is an unprecedented Encyclopedia of musicology.

2) — It solves by means of scientific laws and mathematical proofs the various artistic problems which confronted the Cairo musical Conference 1932.

3) — It calls for the universal unification of the language of music, as a preliminary step towards the rapprochement of tastes, and ultimately the establishment of peace.

Sounds preceded speech, and differ from it in being practically identical in all tongues. The sounds of Nature, our great Teacher, — the rustling of leaves, the roaring of thunder, the whispering of the breeze and the rippling of the waves etc.. — are the same everywhere. If nations are unable to agree upon such a simple matter as musical modes, which are the natural proportions between sounds, as authenticated by scientific and technical proofs, how can they agree on matters more complicated, such as the unification of languages, creeds, political regimes and other problems that lack scientific support?

It is, therefore, of vital importance that the efforts of international reformers be at first directed towards the unification of the language of music. We shall thus be able to discern whether or not the nations of the world are really willing in good faith to achieve this end, and after realizing it, we will pass on to the next step. Otherwise, we labour in vain to attain the higher aims.

It behooves every thinker to peruse the « Philosophy of Oriental Music » in order to comprehend the value of musicology and its mathematical, physical, literary and artistic import. For « The Universe is Music » as the ancients said; which means the Universe is a system of musical proportions governing and organizing everything therein. The study of these proportions leads to the comprehension of the formation of all created things.

THE PHILOSOPHY OF ORIENTAL MUSIC

BY

MICHAEL ALLAWERDI

A book which preaches the universal unification of the language of music

DEDICATED BY

THE SYRIAN MINISTRY OF PUBLIC INSTRUCTION

◊ **672** Pages in the Arabic language,

◊ **60** Scientific and artistic tables.

The author's lecture at the third UNESCO Conference

« THE ROLE OF MUSIC IN THE ERECTION OF PEACE »

IN ARABIC, ENGLISH & FRENCH

SOME OF THE BOOK'S SUBJECTS :

▲ *The origin and authenticity of sounds,*

▲ *The musical proportion,*

▲ *The Arabian and other scales,*

▲ *The indefinite accords and the harmony of sounds,*

▲ *The musical beauty,*

▲ *Oriental modes, their vibrations and Arabian notation,*

▲ *Rhythm in poetry and music,*

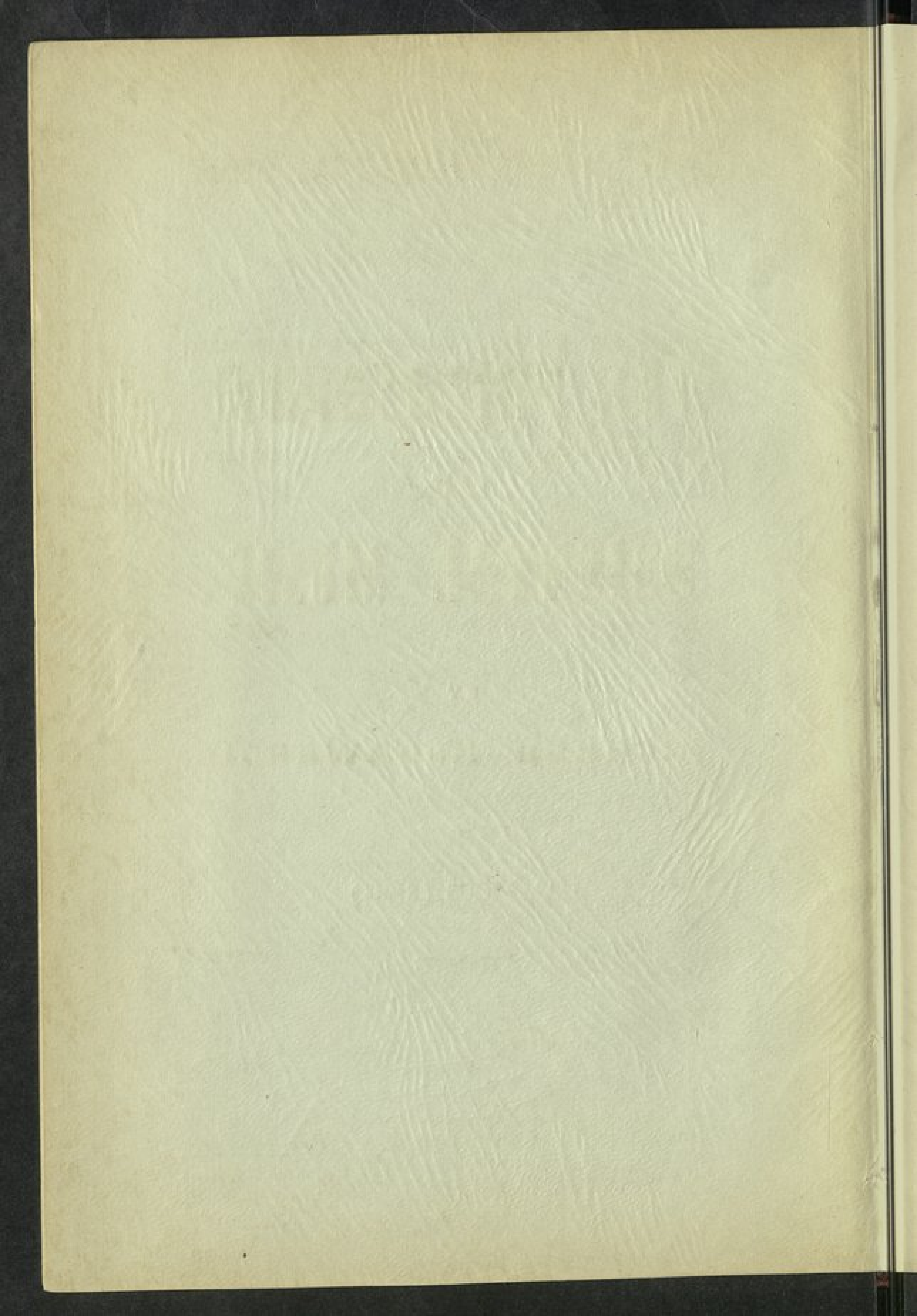
▲ *The writing of music, introducing a new, simple and easy method of notation, etc. etc..*

2nd EDITION

Price : L. Syr. 25.— = L. Stg. 3/—/— = U.S. Dollars 9.—

ADDRESS ALL CORRESPONDENCE TO :

MICHAEL ALLAWERDI, P. O. Box 323 — Damascus, Syria



Arabic

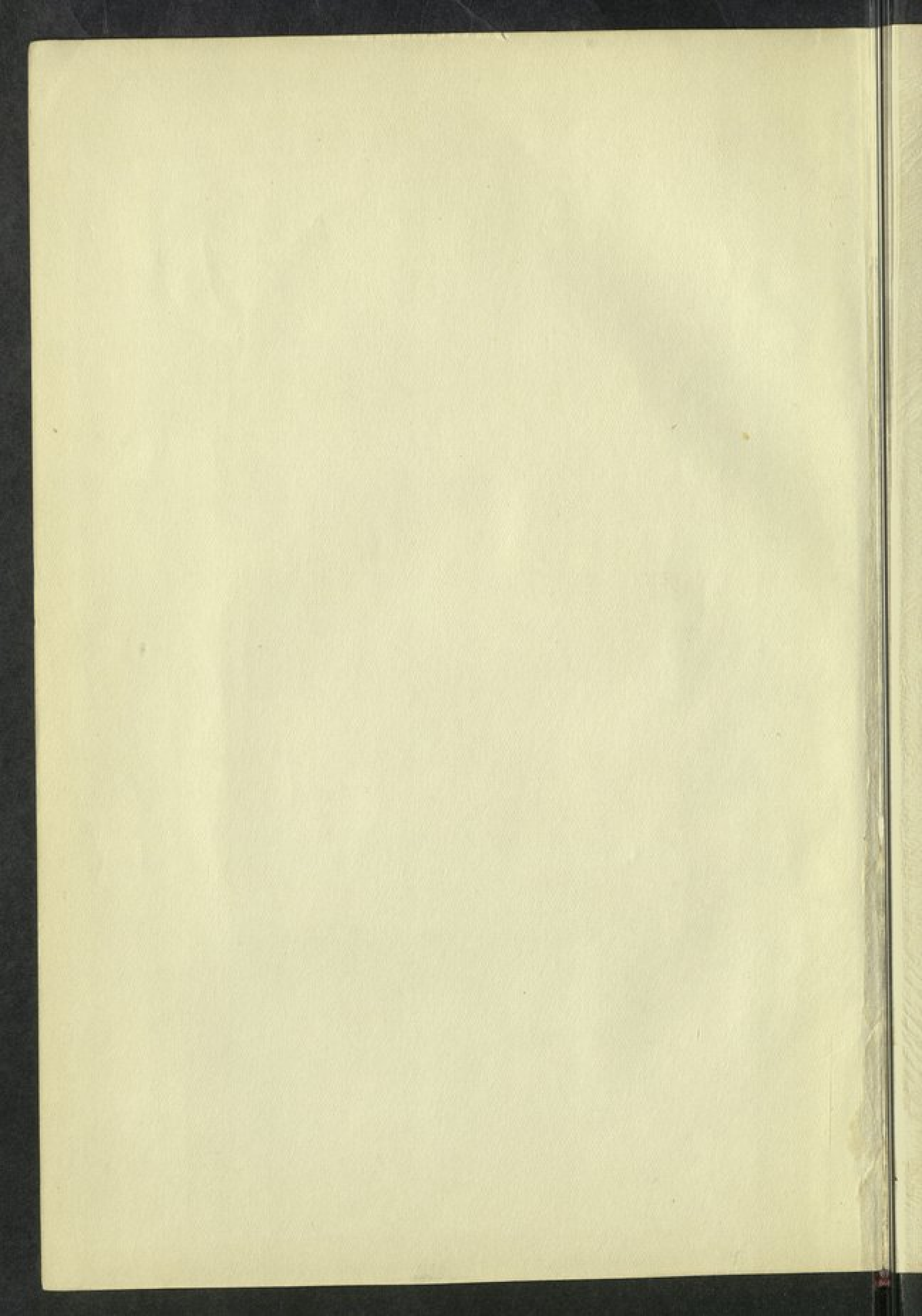
THE PHILOSOPHY
OF
ORIENTAL MUSIC

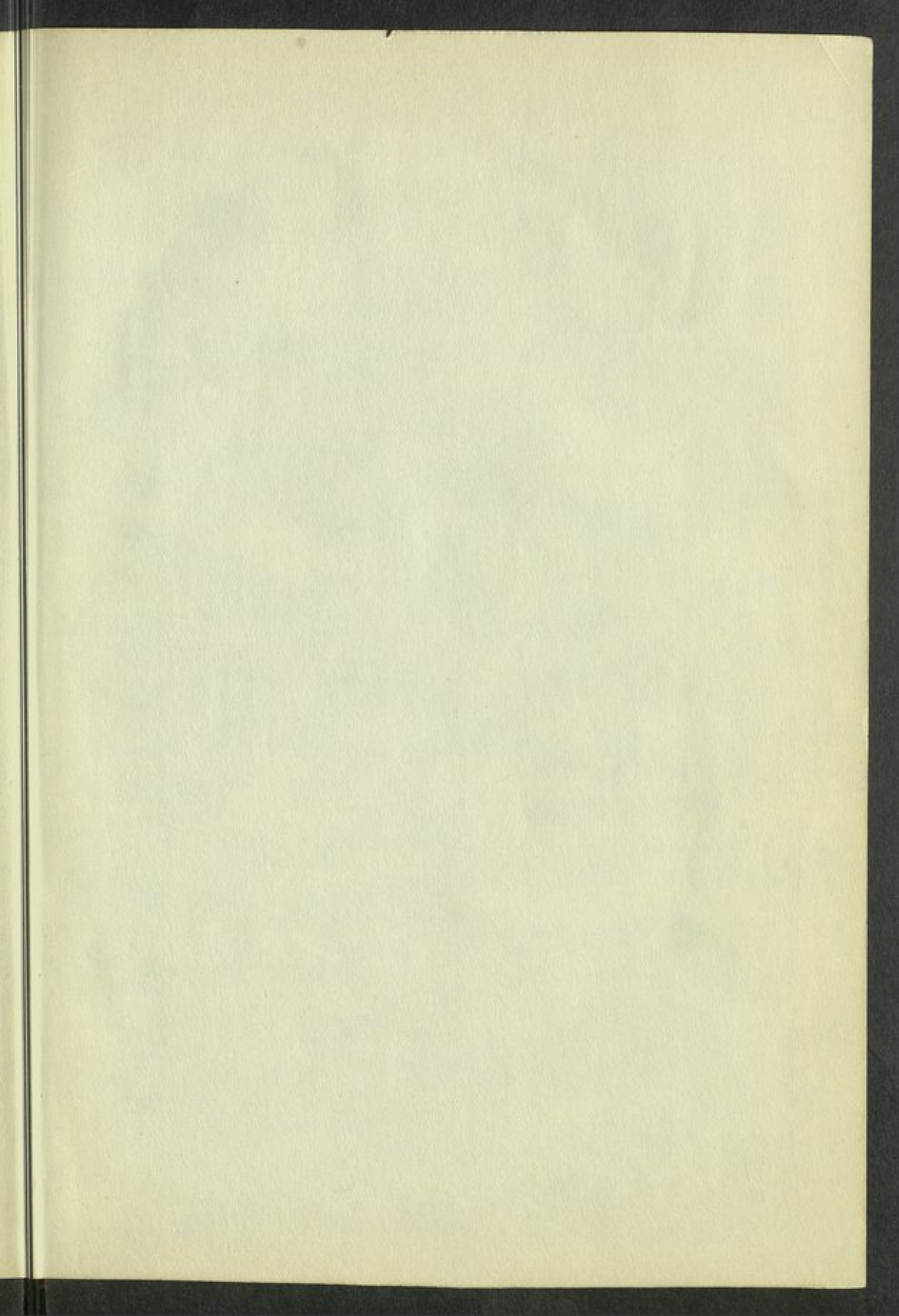
BY

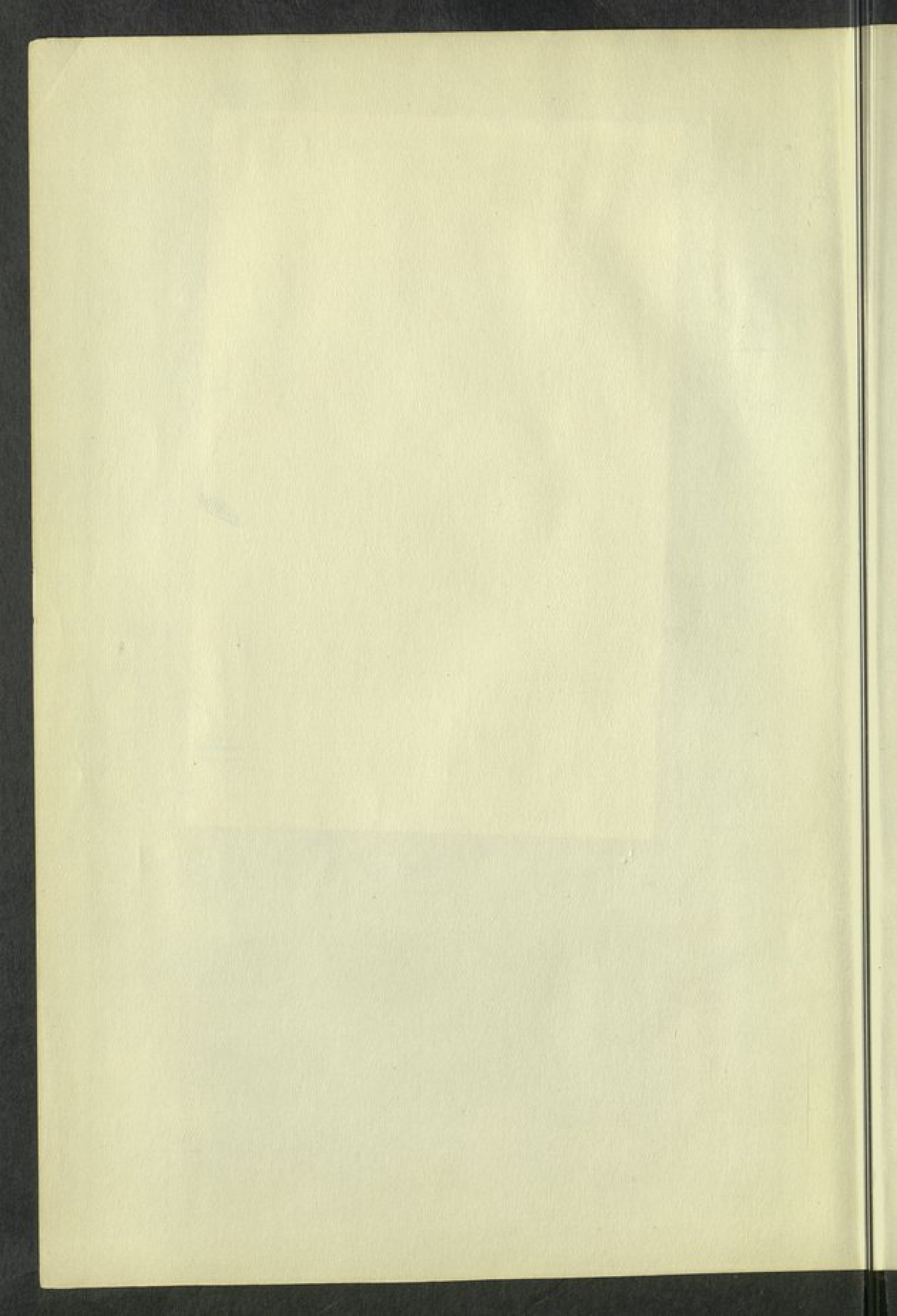
MICHAEL ALLAWERDI

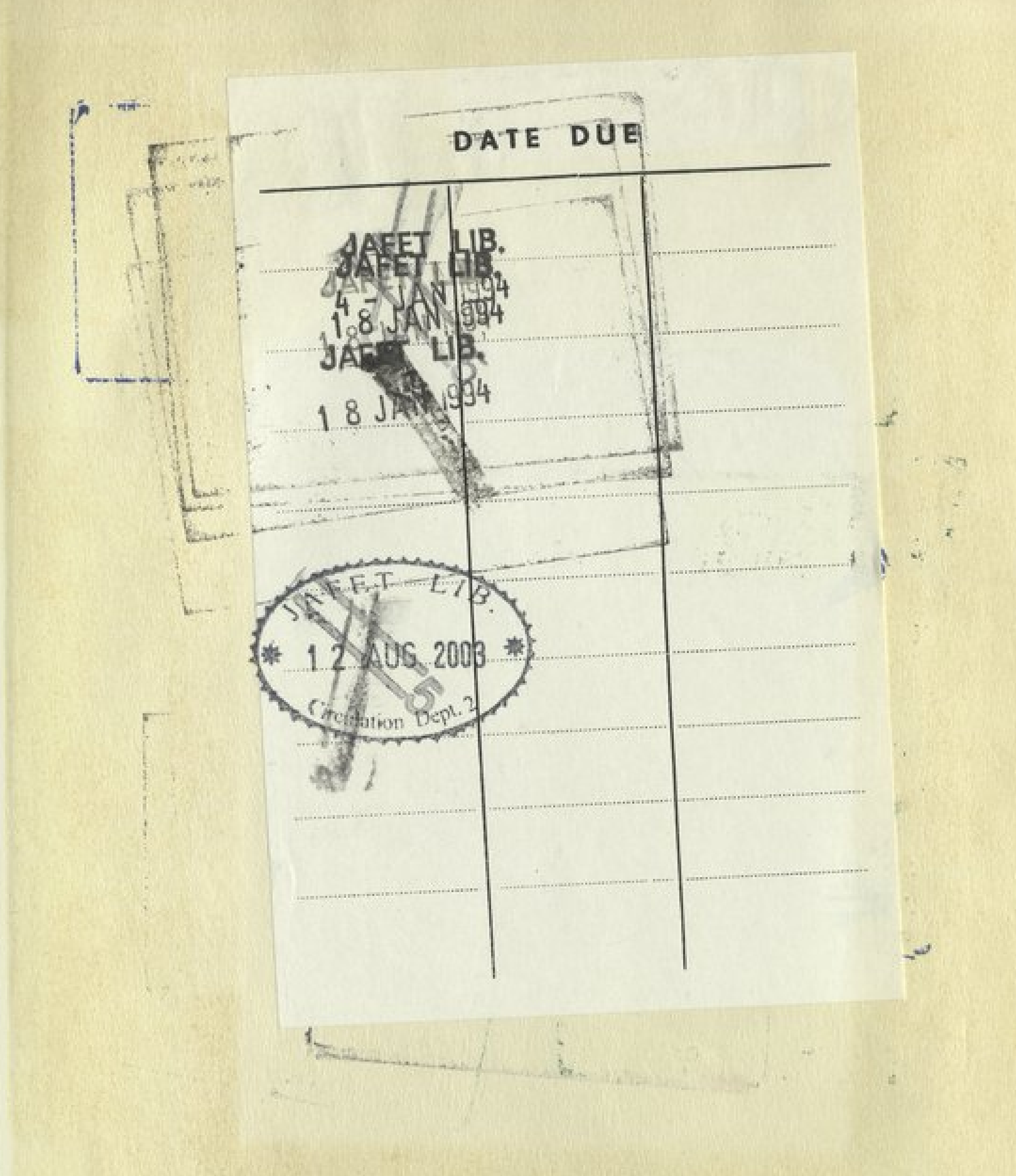
DAMASCUS (Syria)

Imp. Ibn Zeydoun








DATE DUE
JAFET LIB.
JAFET LIB.
4 - JAN 1994
1 8 JAN 1994
JAFET LIB.
1 8 JAN 1994
JAFET LIB.
12 AUG 2003
Circulation Dept. 2



